MICHEL-ANGE

PEINTURE · SCULPTURE · ARCHITECTURE
EN 169 REPRODUCTIONS

NOUVELLE COLLECTION DES CLASSIQUES DE L'ART

HACHETTE & Cie

IV-930 El Sobre Azul.-Méx.
17.7.32 92.9(45)

XXVI - 67

EX-LIBRIS
RICARDO DE ROBINA

MICHEL ANGE

*Rome, Musée du Capitole

Sur toile, H. 0,60, L. 0,45

Michel Ange Buonarroti

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

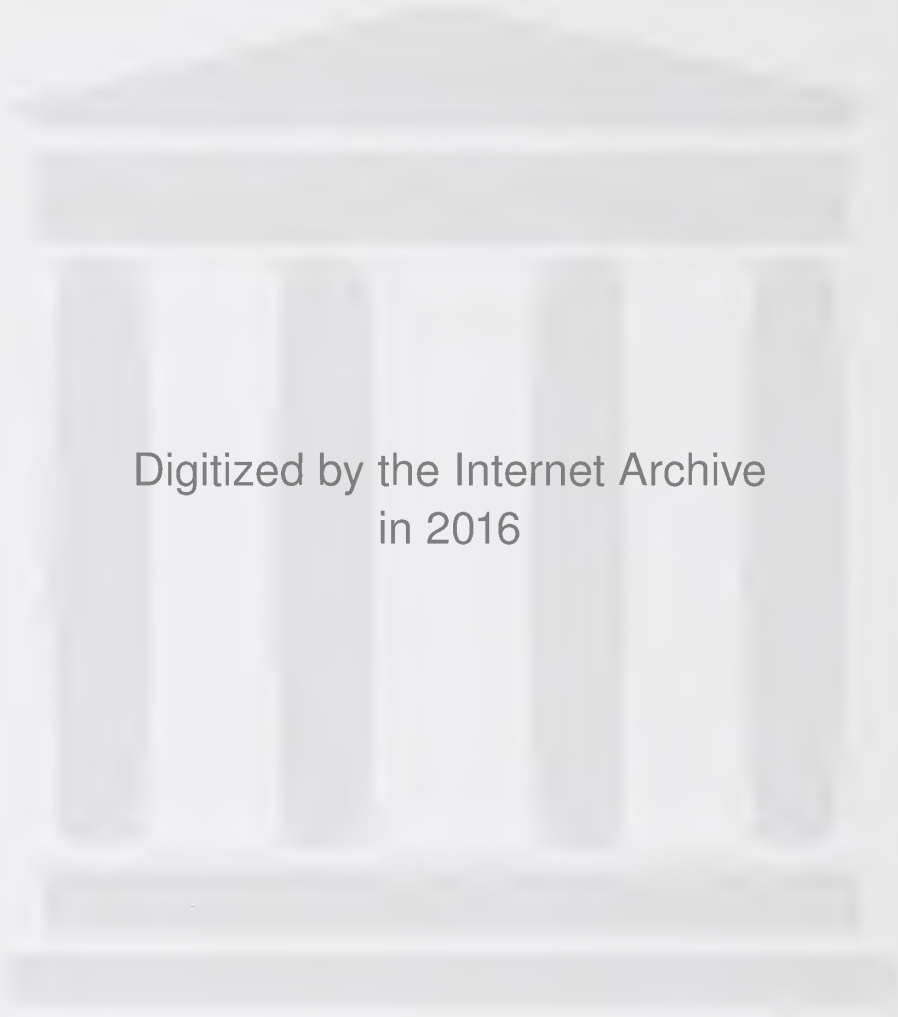
MICHEL ANGE

L'ŒUVRE DU MAITRE

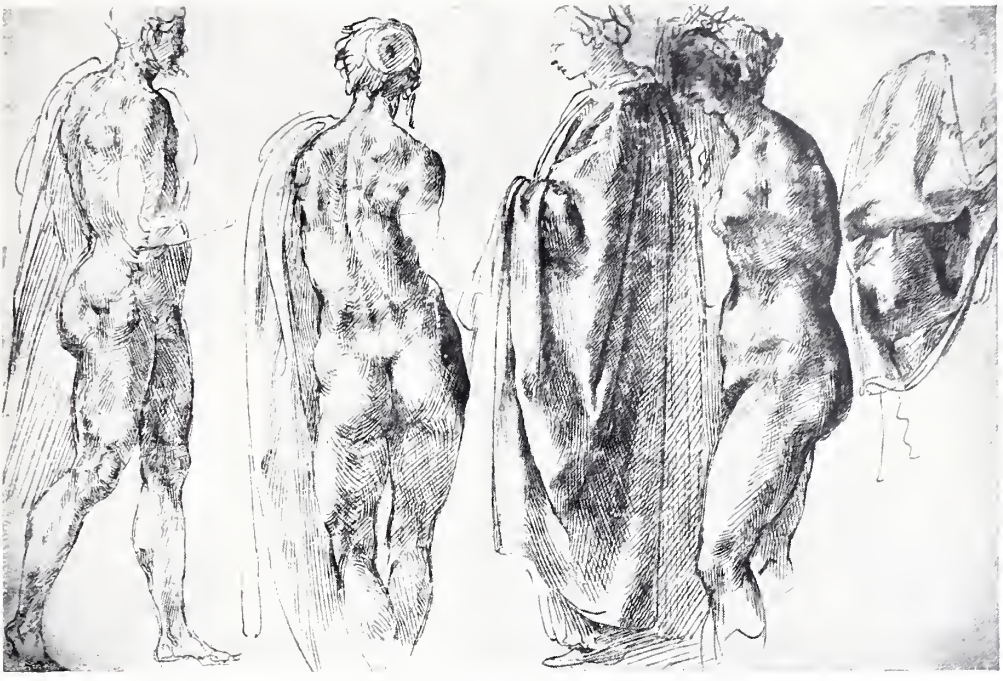
PEINTURE :: SCULPTURE :: ARCHITECTURE

OUVRAGE
ILLUSTRÉ DE 169 GRAVURES

LIBRAIRIE HACHETTE & CIE
PARIS 79 BOULEVARD ST GERMAIN
1909


Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/michelangeluvred00mich



Dessin à la plume (Musée Condé, Chantilly)

MICHEL ANGE

SA VIE, SON ŒUVRE

Michel Ange nous apparaît, dans la splendeur de la Renaissance, comme un de ces personnages prestigieux qui ont honoré l'humanité en la dépassant. Les multiples formes de son génie font l'admiration et l'étonnement de notre siècle, contraint aux spécialisations. De loin, autant qu'il attire, il stupéfait. Une étude plus intime le fait aimer.

S'il honore grandement l'humanité, il est cependant bien de son siècle et de sa Toscane. Bourgeois de Florence, il a la fierté de son origine, qu'il porte plus haut peut-être que sa valeur personnelle ; il est aristocrate d'esprit au point de réclamer pour la noblesse le privilège de l'art ; orgueilleux de son sang jusqu'à supporter à 33 ans la dure tutelle de son père. Toutes les superstitions, tous les fanatismes de l'âme étrusque, il les a ; il en a aussi le génie.

Vie formidable dans un corps à peine capable de la contenir. Un excès de puissance créatrice l'oblige à travailler sans trêve. Il accumule les tâches et entasse les commandes sans compter. Sculpteur, peintre, architecte, poète aussi, il veut être plus encore et se fait ingénieur, manœuvre, tailleur de pierres; il prétend, à lui tout seul, élever des églises et construire des palais. Il ne prend pas le temps de manger, dort à peine, se couche habillé et botté. Travail de forçat. Par nécessité ? Non : il laisse

en mourant des terres et cinq cent mille francs. Par goût et par tempérament. A ce métier il est vieux de bonne heure ; mais ses nerfs le mènent jusqu'à 89 ans. Au prix de quelles souffrances ! Il aurait inventé la neurasthénie : il a le délire de la persécution, se défie d'amis et d'ennemis ; a des peurs folles, qui le chassent d'un bout à l'autre de l'Italie. Indécis en art, en politique ; entre deux œuvres ou deux partis, malade de choisir. Faible par prudence et par crainte ; si par moments il se révolte, il cède toujours.

Le labeur énorme auquel il se livre, sans un jour de repos, ne sert même pas à exécuter un seul de ses principaux projets. Sculpteur par vocation et par choix, il ne mène à bonne fin que ses travaux de peinture. Sa sensibilité maladive lui crée surtout des haines ; il les rend bien. Son affection s'égare sur un être médiocre comme Tommaso de' Cavalieri, ou devient avec Vittoria Colonna une idylle entre sexagénaires. Tout en lui semble contradiction, et l'unité de son génie naît de la fusion des contraires ; il unit, dit excellemment Romain Roland, « une brutalité matérielle à un idéalisme serein ; un enivrement de la force et de la beauté païenne à un mysticisme chrétien ; la violence physique à l'abstraction intellectuelle, une âme platonicienne à un corps d'athlète. Cette union indissoluble de forces opposées, qui cause sans doute une partie de ses souffrances, fait aussi sa grandeur unique. On sent que l'équilibre souverain de son art est le produit d'une lutte acharnée et c'est le sentiment de cette lutte qui communique à l'œuvre son caractère héroïque. »

Un héros ? Non. Un homme, avec toutes les faiblesses et toutes les grandeurs de l'humanité. Un portrait de François de Hollande nous le montre debout, de profil, vêtu de noir ; un manteau romain sur les épaules ; sur la tête une chape d'étoffe et, sur cette chape, un grand chapeau de feutre noir, très enfoncé. « Il avait le crâne rond, le front carré, renflé au-dessus des yeux, sillonné de rides, surtout profondes entre les sourcils très arqués ; les cheveux étaient noirs, peu fournis, ébouriffés et frisottant un peu. Les yeux petits, tristes et forts, étaient couleur de corne, changeants et mouchetés de taches jaunâtres et bleuâtres. Le nez large et droit, avec une petite bosse au milieu, avait été écrasé par le coup de poing de Torrigianni (un rival enragé de jalousie). Des plis profonds se creusaient de la narine au coin des lèvres. La bouche était fine ; la lèvre inférieure avançait un peu. De maigres favoris, une barbe de faune, fourchue, pas épaisse, et longue de quatre à cinq pouces, encadraient les joues creusées, aux pommettes saillantes. Dans l'ensemble de la physionomie, la tristesse, l'incertitude domine. C'est bien une figure du temps de Tasse, anxieuse, rongée de doutes. Des yeux poignants inspirent, appellent la compassion. »

Seul son génie dépasse les limites humaines ; il serait unique au monde, s'il n'y avait Platon. Comme a fait la dialectique du philosophe, l'esthétique de l'artiste dégage des choses sensibles l'Idée, qui est l'essence même de leur existence, et Michel Ange donne à cette Idée la forme plastique. Dans ses premières œuvres le sculpteur se montre réaliste au sens vulgaire du mot. Mais qui pourra fixer le vrai sens du mot *Réalisme ?* Dédaignant bien vite le côté fugitif et changeant des physionomies humaines, Michel Ange s'attache à représenter « l'âme et le plus intime des êtres », et les seules Idées éternelles lui apparaissent comme des réalités.

Aussi bien, méprisant toute reproduction exacte de la nature, il estime l'art d'autant moins qu'il s'adresse plus aux sens ; il proscrit le paysage et a horreur du portrait. S'il étudie la nature, c'est pour en dégager les lois ; s'il pratique l'anatomie, c'est pour se faire une idée générale de l'homme ; s'il refait la nature et l'homme, c'est à l'image de l'Idée. Son âme se dégage des sens et sa main travaille pour l'éternel.

* * *

Il naquit, le 6 Mars 1475, au château de Caprese, près d'Arezzo. Il aurait dû naître à Florence même : c'était le berceau de sa famille, la ville où il aurait aimé vivre toute sa vie ; où il voulut être enterré, n'ayant pu y mourir ; il était d'âme et de sang florentins ; mais son père, Lodovico di Lionardo Buonarroti Simone, était alors podestat de Caprese et Chiusi . . . La femme d'un tailleur de pierres fut sa nourrice ; avec son lait, il suça, dit-il lui-même, sa vocation de sculpteur. Envoyé à l'école à Florence, il montra des dispositions exclusives pour le dessin ; et son père dut comprendre, non sans amertume, qu'il avait pour fils un artiste. Heureusement le vieux Buonarroti n'était pas intraitable et il consentit, quand l'enfant eut atteint sa quatorzième année, à le laisser entrer dans l'atelier de Domenico Ghirlandajo. Il n'aurait su mieux faire : Ghirlandajo, en pleine possession de son talent simple et puissant, était le meilleur guide que Florence pût fournir au jeune Michel Ange.

Eût-il sur son disciple une grande influence ? Peut-être ; car si les rares dessins qui datent de cette époque d'apprentissage rappellent surtout les fresques de Masaccio, étudiées de près dans la chapelle de Brancacci et, chose plus curieuse, les gravures du vieux maître allemand Martin Schongauer, [1]) il n'est pas paradoxal de dire qu'à défaut d'influence de style, Michel Ange dut respirer chez son premier maître une atmosphère de santé, une vigueur physique et morale, une puissance d'exécution qu'il eût trouvée avec peine chez un autre artiste à Florence.

La jalousie du maître força-t-elle l'élève à quitter la place, comme l'insinue Condivi, son historiographe ? L'estime que Michel Ange professa jusqu'à la fin de sa carrière pour le souvenir de Ghirlandajo permet d'en douter. On peut affirmer seulement qu'un désaccord éclata entre eux : Michel Ange, qui devait rester trois ans comme apprenti à même école, l'abandonna après un an, en 1490, pour l'atelier de Bertoldo.

Il quittait un peintre et entrait chez un sculpteur. C'en est assez peut-être pour expliquer cette séparation prématurée et le choix d'une direction plus conforme à son goût. Bertoldo, élève de Donatello, était à la tête de l'école de sculpture et du Musée des antiques entretenus par Laurent de Médicis dans les Jardins de San Marco. Tailler le marbre en s'inspirant des anciens maîtres était pour Michel Ange le rêve même de sa jeunesse. Il trouva plus encore en suivant Bertoldo : l'amitié d'un prince et la société des plus éminents penseurs de Florence. Laurent le Magnifique se fit le Mécène du jeune artiste, lui ouvrit son palais, en fit le commensal des Pic de la Mirandole, des Pulci, des Benivieni, des Politien. Par quelle heureuse aventure? Condivi nous conte l'anecdote, qu'il tient, dit-il, de l'artiste lui-même. Un jour, Laurent de Médicis, se promenant dans les Jardins de San Marco, trouva le jeune sculpteur en train de copier le masque d'un vieux Faune. Tout en le complimentant sur la perfection de son travail, le prince lui fit aimablement observer qu'il était douteux qu'un si vieux Faune eût conservé toutes ses dents. L'enfant n'eut rien de plus pressé que d'en faire sauter deux ou trois à coups de ciseau, et présenta à Laurent le masque ainsi modifié. C'est ce geste du débutant qui l'aurait rendu particulièrement cher au maître de Florence.

Par Bertoldo, Michel Ange devint le disciple indirect de Donatello ; Bertoldo nous apparaît en effet comme l'intermédiaire, le trait-d'union entre ces deux puissants génies. La première œuvre importante de Michel Ange, la *Madone à l'escalier* (p. 1) avec son style de bas-relief, l'attitude un peu raide de la vierge que rehaussent, par

---

[1]) Cf. les dessins à la plume du musée de Chantilly ; les hachures croisées sont tout récemment importées d'Allemagne. En outre une des premières œuvres de Michel Ange, d'ailleurs perdue, serait la copie en couleur d'une *Tentation de Saint Antoine* par Martin Schongauer.

contraste, le jeu animé des enfants et la molle élégance des draperies, reproduit curieusement la technique du vieux sculpteur florentin. Une originalité moins forte y eut sombré. MICHEL ANGE résista. Il sentit les dangers de l'imitation ; l'incertitude de son dessin, la faiblesse de son modelé le blessaient davantage que ne le flattait sa parenté artistique avec DONATELLO. Il lui fallait forger des outils qui lui permissent de faire œuvre personnelle, d'amasser le trésor d'idées dont il se montra plus tard superbement prodigue. Aussi bien, toute sa jeunesse, depuis son entrée chez BERTOLDO jusqu'à l'année 1504, nous apparaît comme une période de travail opiniâtre, de féconde préparation. Les énergies incroyables qu'il y dépense pour atteindre à l'entière possession de ses moyens semblent aussi admirables que la plénitude d'imagination et la puissance d'émotion qui rayonneront plus tard des œuvres de sa maturité.

C'est à la nature et aux antiques qu'il demanda des leçons. Ce n'est pas une légende qui le montre étudiant avec acharnement l'anatomie et les cadavres, et cessant quand leur puanteur le faisait défaillir. Il fit d'abord du réalisme matérialiste et naturaliste sa grande passion ; du réalisme absolu, exclusif, poussé quelquefois jusqu'à l'horrible et l'odieux. Et il en apporta le souci dans la manière même dont il étudia l'antiquité. Considérant la nature comme le but suprême, pour y atteindre il ne demanda aux anciens que leur moyen d'expression. En cela d'ailleurs, bien de son époque et bien florentin. Car si des œuvres accomplies de l'antiquité classique laissèrent indifférents MICHEL ANGE et ses compatriotes, c'est qu'elles valent surtout par la beauté du rythme, l'harmonie des mouvements ; et que les Florentins cherchaient ailleurs des raisons plus pratiques d'admiration; ils allaient aux œuvres qui fournissent les secrets du métier; préféraient à l'époque classique la décadence gréco-latine et ses habiletés de ciseau ; la beauté inspire ; la technique s'acquiert.

Pour cette chasse au procédé, les bas-reliefs des sarcophages offraient d'abondantes ressources. MICHEL ANGE les étudia de concert avec BERTOLDO, et, tandis que le maître coulait dans le bronze ses *Soldats combattants* du Musée National, l'élève, à l'instigation de POLITIEN, l'humaniste de la cour de LAURENT DE MÉDICIS, tailla dans le marbre *Le Combat des Centaures et des Lapithes* (p. 2), bas-relief où l'artiste dépassa ses modèles, moins peut-être par la facture des personnages que par son adresse à fouiller la matière dans tout le champ où les figures font saillie.

En 1494, les hasards de la politique le firent changer de résidence, et, aussi d'inspiration. La mort de LAURENT LE MAGNIFIQUE survenue en 1492, avait légué au frivole PIERRE, son fils, le destin des MÉDICIS. MICHEL ANGE, inquiet et défiant, s'en fut de Florence à Bologne chercher fortune. Il y resta six mois, fit trois statuettes pour le tabernacle de Saint Dominique et trouva dans l'imitation de JACOPO DELLA QUERCIA, le dernier des grands artistes du XV^{e} siècle, un élément utile à son génie en formation. Les trois statuettes citées reflètent en effet la transition qui va de l'art gothique au *cinquecento*. Les figures de QUERCIA qui décorent la lunette de San Petronio annoncent la statuette de *Saint Pétrone* (p. 4). Toutefois celle-ci marque un progrès : aux formes puissantes, mais massives et lourdes du *quattrocento* s'ajoutent des détails heureux, une harmonie plus précise dans les mouvements du corps ; une adaptation plus intelligente dans l'usage des draperies. On voudrait en dire autant de la deuxième statuette, *Ange portant une torchère* (p. 3) ; mais il eut été difficile d'exagérer davantage les défauts du maître siennois et d'envelopper un personnage sans grâce dans une tunique plus lourde. Le costume d'ailleurs n'est pas le fort de MICHEL ANGE ; et il en a allègrement débarrassé sa troisième statuette *Saint Procule* (p. 5), qui semble un jeune barbare plutôt qu'un pieux personnage, mais est au moins d'une belle venue.

En 1495, Michel Ange revint à Florence et à l'antiquité. Il y eut une aventure plaisante : Son *Amour endormi* (p. 147) fut, à son insu d'ailleurs, porté à Rome et vendu comme antique au cardinal Riario. Celui-ci découvrit ultérieurement la fraude, et, moins vexé de sa méprise que désireux d'offrir à l'artiste l'occasion de faire valoir son talent, manda dans la Ville Eternelle le faussaire malgré lui.

On devine de quel enthousiasme bouillonnèrent ses vingt ans quand Michel Ange, éperdu d'antiquité, but à même ses sources. Dédaigneux encore des formules de la beauté classique, mais chercheur infatigable des procédés de l'expression, son réalisme y puisa une nouvelle vigueur et, coup sur coup, produisit deux chefs-d'œuvre, *Bacchus ivre* et une *Pietà*, antithèse d'un même génie, succession étrange de paganisme et de mysticisme chrétien. Son *Bacchus ivre* (p. 6), fut exécuté en 1497, sur commande de Jacopo Galli. Comme nous avons perdu les œuvres qui l'ont immédiatement précédé : le *Crucifix en bois*, taillé pour San Spirito, l'*Hercule* haut de deux mètres, le *Saint Jean*, sculpté pour Pier Francesco de Médicis, l'*Amour endormi*, déjà nommé, nous n'avons guère, pour mesurer le progrès accompli, que la statuette de Saint Procule et le bas-relief des Centaures ; il nous apparaît d'autant plus grand. L'artiste a choisi pour représenter son Bacchus l'instant critique où le dieu chancelle ; et le réalisme de cette conception, d'une vérité forte et prenante, n'est dépassé peut-être que par le réalisme de l'exécution. Tout dans le corps est veule et vacillant ; les jambes flageollent et les bras sont ballants ; le regard papillotte sur la coupe tenue d'une main défaillante ; les muscles sont relâchés, les chairs avachies ; l'ivresse est complète.

C'est le même ciseau qui, de 1498 à 1500, sculpta pour Saint Pierre de Rome le groupe de la *Pietà* (p. 7). Le réalisme s'est si souvent complu à donner une forme plastique à des inspirations grossières ou brutales qu'on a peine à en appliquer le nom à cette œuvre de dignité religieuse, de dévouement tranquille, de douleur silencieuse. Jamais la Vierge n'a trouvé plus chaste expression, plus calme non plus. Son regard s'abaisse, voilé de lassitude et de mélancolie, sur le corps du divin fils qu'elle tient sur ses genoux. Et la tête du Christ, renversée, annonce la délivrance ; l'homme qui repose ainsi semble sommeiller, respirer peut-être, comme quelqu'un de très las qui goûterait enfin le repos ; les chairs sont tièdes, les muscles tendus ; si la vie n'y est plus, la mort n'y est pas encore. Sous le corps, dont elle rehausse les nobles lignes, une draperie fait onduler ses plis élégants et moelleux.[1])

Ce n'est cependant ni dans le *Bacchus ivre*, ni dans cette *Pietà* qu'il faut voir le chef-d'œuvre de la période où le réalisme matérialiste domine chez Michel Ange. C'est son *David* (p. 10 sqq.) qui en marque l'apogée et, pourrait-on dire, la conclusion. Un bloc de marbre, d'une coupe de six mètres, avait été confié en 1464, par l'œuvre du Dôme de Florence, à Agostino di Duccio, pour qu'il y exécutât la figure d'un prophète. L'œuvre resta ébauchée, et c'est Michel Ange qui, par l'entremise du gonfalonier Soderini, hérita du bloc. Cette masse excita son génie, qui voyait gigantesque. En Août 1502 il l'attaquait avec enthousiasme ; dix-huit mois après, le colossal David était terminé. C'est une œuvre unique de conception et d'exécution. Paradoxale aussi, mais vraie. A l'encontre du pygmée, qu'une tradition un peu enfantine oppose à Goliath, Michel Ange a conçu un géant, un jeune géant dans la période de la croissance, avec les proportions lourdes qui sont celles de l'âge ingrat. De sa grande figure au petit crâne, de son vaste torse à la taille mince, de ses maigres bras aux mains énormes se dégage une énergie splendide. L'artiste a choisi pour le présenter

[1]) Cette antithèse du nu et de la draperie est chère à l'artiste. Il en a fait notamment le thème de sa *Madone de Bruges*, du même type que celle de la *Pietà* (p. 8).

le moment d'extrême attention où le frondeur va lancer son projectile. David dirige vers l'ennemi qui approche un regard froidement résolu ; le pied gauche va se porter en avant ; la main gauche rejette le cuir de la fronde derrière l'épaule et laisse à la main droite le soin de faire tournoyer l'arme terrible. L'ensemble est un brillant morceau de bravoure ; le détail montre une scrupuleuse vérité anatomique.

Tout Florence délibéra sur l'emplacement qui serait attribué au « gigante ». Une commission d'artistes qui comptait Botticelli, Vinci, le Pérugin, penchait pour la Loggia dei Lanzi ; une voix fit observer qu'elle devait rester libre pour les fêtes populaires ; Michel Ange accepta qu'on érigeât son marbre à l'entrée du palais de la Seigneurie. Il y fut d'ailleurs fort bien et y resta jusqu'en 1874, époque où naquit la fâcheuse idée de le transporter à l'Académie des Beaux-Arts. Il y est à l'étroit ; le colosse étouffe dans les murs d'un musée, où il écrase tout ce qui l'entoure par ses proportions monstrueuses. Pour le juger à sa vraie valeur, il faut en aller voir la réplique en bronze qui dresse son émouvante silhouette sur la colline de San Miniato. Il est là dans son cadre ; il faut l'espace à un géant.

Le David est l'expression suprême du réalisme un peu exclusif qui caractérise la première manière de Michel Ange. Mais des œuvres contemporaines, une *Sainte Famille* (p. 14) qui est aux Offices de Florence, deux esquisses pour un autre *David* (p. 9), la *Vierge et l'Enfant* de Londres (p. 15), celle de Florence (p. 16) sans compter la *Madone* de Bruges font pressentir la métamorphose, le passage du réalisme matérialiste au réalisme idéaliste de Platon, la révolution enfin qui s'accomplit en l'artiste sous l'influence plus ou moins volontairement acceptée du Vinci.

Il est difficile de se faire une idée précise des

Esquisse pour la Bataille de Cascina
Dessin à la plume (Albertina, Vienne)

Principal motif de la Bataille de Cascina
D'après une gravure d'Agostino Veneziano

rapports qui unirent Michel Ange et Léonard de Vinci ; leurs historiens vont de l'antipathie agressive à la concurrence cordiale. Peut-être y a-t-il place pour les deux. Affaire de circonstances. Mais les critiques sont forcément d'accord pour reconnaître l'inspiration et la technique de Léonard dans les œuvres qui appartiennent à la seconde manière de Michel Ange.

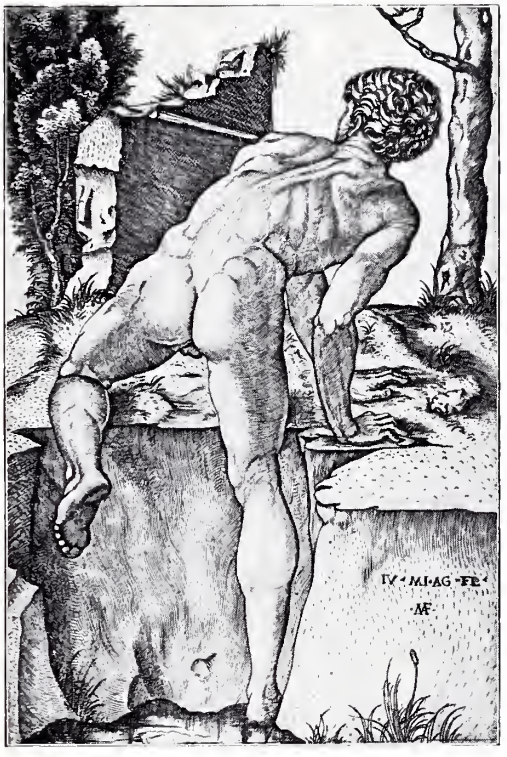
Michel Ange n'emprunta pas seulement à Léonard ses bambins et son sourire ; il apprit encore du grand artiste à concevoir et à composer. Au réalisme dans le détail, antérieurement son unique souci, il substitua une interprétation intelligente et féconde; à la reproduction servile de la nature, succèda l'accent d'une personnalité. La puissance d'un esprit ordonnateur réclamait ses droits, et Michel Ange obéit enfin à son génie.

Carton pour la Bataille de Cascina
D'aprés une gravure de Marcanton

Pour Léonard, savant, musicien, ingénieur, mais peintre avant tout, le but suprême était la création des vastes ensembles, le groupement habile des figures nombreuses. Michel Ange, plus particulièrement sculpteur, se préoccupa surtout de la composition de figures individuelles. Attentif à l'infinité des expressions possibles dans la représentation d'un personnage, il apporta à la conception des unités les qualités qu'avait montrées Léonard dans la création des groupes. Le mouvement de la figure *en soi* l'absorba bientôt, aux dépens du mouvement de la figure exaltée dans l'espace, comme un Pollajuolo aimait à la rendre sensible. La figure en soi comporte tous les sentiments, toutes les nuances, tous les contrastes ; elle n'a pas besoin du rehaussement d'un cadre, d'un milieu pittoresque; elle se suffit. Pour la première fois depuis l'antiquité, la sculpture devint à elle-même son propre but. On ne saurait trop faire valoir l'importance du progrès accompli. Les conséquences techniques en sont considérables. Michel Ange professe que le mouvement attribué à un personnage doit être réglé par un contrepoids intérieur. Ce rapport entre le personnage et le mouvement, il le trouve dans le centre de gravité, au sens mécanique du mot. Le personnage devient

ainsi un corps à équilibre stable, dans lequel le mouvement est en fonction de la masse à mouvoir ; le poids de cette masse limite la liberté du mouvement et le mouvement nous apparaît comme une victoire sur la résistance de la masse.

Le robuste *Saint Mathieu* (p. 17) révèle pour la première fois le puissant contraste qui existe entre le mouvement et le poids du corps qui l'entraîne vers la terre. La ligne de droite, toujours interrompue, toujours renaissante, trahit une lutte opiniâtre contre la résistance de la gravitation. Ascendante, elle glisse, se replie, et retombe brusquement du côté gauche, où elle plonge dans la direction du poids en suspens. Au triomphe de l'effort s'oppose l'affaissement du laisser aller.



Carton pour la Bataille de Cascina
D'après une gravure de Marcanton

Carton pour la Bataille de Cascina
D'après une gravure de Marcanton

Ce contraste, cette antithèse des forces sera désormais le *Leitmotiv* de l'artiste. Renouveler, enrichir ce motif, le rendre toujours plus intime, pénétrant et profond, telle sera la loi du développement et la marque extérieure du progrès de son talent.

Comme devait faire HENRIETTE D'ANGLETERRE pour CORNEILLE et RACINE, SODERINI, le gonfalonier de Florence, mit aux prises MICHEL ANGE et LÉONARD dans une œuvre commune : la décoration de la Salle du Conseil, au Palais de la Seigneurie. Œuvre de peinture. En Mai 1504, LÉONARD commença le carton de la *Bataille d'Anghiari ;* en Août, MICHEL ANGE attaqua celui de la *Bataille de Cascina.* Chacun des deux artistes outra sa manière : LÉONARD ayant à représenter un engagement de cavalerie, en composa les éléments avec une précision analytique, inapte à rendre le trouble d'un combat ; MICHEL ANGE, soucieux avant tout de formes nobles et de libre mouvement, peignit des hommes nus, surpris au bain par l'ennemi. Florence se divisa en

deux camps passionés pour les deux œuvres ; et, si le temps égalitaire les a détruites, elles ont, pendant une cinquante d'années, exercé sur la peinture italienne une aveuglante fascination.

Une morale, ou plutôt une esthétique nouvelle, se dégage de l'aventure. MICHEL ANGE a définitivement rompu avec le Moyen-Age ; il a rompu même avec l'antiquité. Celle-ci avait préconisé la sérénité dans les impressions individuelles et leur subordination aux lois générales de la beauté. A cette esthétique païenne, qui mettait son idéal dans un équilibre harmonieux de l'âme et du corps, le christianisme avait substitué la subordination de la sensibilité individuelle aux lois morales de l'humanité ; MICHEL ANGE fit de son art l'expression même du moi et de sa complexité. La ligne sculpturale symbolise à ses yeux l'esprit qui vivifie la masse des chairs, pénètre la matière inerte et lui imprime les émotions de l'artiste ; la réalisation plastique naît du conflit de l'esprit et de la matière, comme nos sentiments jaillissent de l'antinomie qui oppose l'âme au corps. Plus MICHEL ANGE sent en lui monter l'allégresse, plus son arabesque déploie d'énergie et triomphe de l'inertie des masses plastiques. Plus son esprit s'abat, plus la matière oppose de résistance à la ligne qui s'affaisse et s'abandonne. L'art pour l'art est dès lors, un mot vide de sens, une formule creuse qui préfère la paille des mots au grain des choses ; l'art n'est pas une esthétique d'école ; c'est la traduction plastique de la vie avec ses contrastes et ses luttes intimes, ses grandeurs et ses petitesses, de la vie qu'a soufferte un PASCAL.

Etudes pour la Bataille de Cascina
Dessin (Albertina, Vienne)

* * *

L'année 1505 ouvre une période nouvelle dans la vie de MICHEL ANGE ; période bien remplie d'ailleurs, où le sculpteur admirable se révèla peintre de génie. La chronique y trouve l'écho de ses démêlés avec JULES II ; le premier acte de la « Tragédie du Tombeau » s'y déroule ; enfin l'enthousiasme universel s'y exalte dans la contemplation des fresques de la Sixtine. La période est close en 1513, avec l'inauguration de la Chapelle et la mort du pape, à l'instigation duquel elle avait été dotée d'un immortel chef-d'œuvre.

C'est en Mars 1505 que MICHEL ANGE fut appelé à Rome par le pape JULES II. Tous deux d'esprit violent et grandiose, ils étaient faits pour s'entendre — et se heurter. Ils n'y faillirent point. Tragédie du Tombeau, acte premier : JULES II s'enflamme pour un projet de monument funéraire que lui soumet le sculpteur. Ce sera une montagne d'architecture ; plus de 40 statues colossales, &c. Des blocs de marbre arrivent de Carrare, font l'étonnement des Romains et la joie du pape. Mais le traître BRAMANTE, architecte de Saint Pierre, circonvient JULES II, de caractère changeant. Une nouvelle idée chasse le projet de tombeau : la reconstruction de Saint Pierre est décidée. MICHEL ANGE furieux, s'enfuit à Florence. Le deuxième acte commencera à la mort de JULES II.

Etude (vers 1504—1505)
Dessin (Louvre)

Le pape mit les pouces, se raccommoda avec son sculpteur, le fit revenir à Rome et lui commanda ..... de la peinture. A l'artiste qui ne savait rien de la technique des fresques, il ordonna d'en couvrir la *Chapelle Sixtine* (p. 19, 20). Il s'agissait dans le principe de représenter les douze Apôtres dans les lunettes de la voûte et de remplir le reste avec une décoration ornementale. BRAMANTE, qui pressentait un échec, s'entremit pour en hâter l'effet. Il éleva un échafaudage dans la Chapelle, fit venir de Florence quelques spécialistes, GIULIANO BUGIARDINI, JACOPO DI SANDRO, AGNOLO DI DONNINO, &c. MICHEL ANGE déclara l'échafaudage détestable, en fit un de son invention, mit les spécialistes à la porte et s'enferma dans la Chapelle avec des manœuvres. Puis il décida de peindre non seulement la voûte, mais encore les murailles, entre la voûte et les anciennes fresques. Il commença son œuvre le 10 Mai 1508.

« Il est bien dangereux de la décrire, » dit M. ROMAIN ROLAND : « on se brise à cette tâche impossible. On a multiplié les analyses et les commentaires. Ils tuent l'œuvre en l'émiettant. Il faut se mettre en face et se plonger dans l'abîme de cette âme hallucinée. C'est une œuvre terrible, qu'on ne peut regarder de sang-froid, à moins de n'y rien comprendre. Il faut la haïr ou l'adorer. Elle étouffe, elle brûle. Pas de paysage, pas de nature, pas d'air, pas de tendresse, presque rien d'humain. Un symbolisme de primitif, une science de décadent, des architectures de corps nus convulsés, une pensée aride, sauvage et dévorante, comme un vent du sud dans un désert de sable. Pas un coin d'ombre, une source où se désaltérer. Une trombe de feu. Le vertige grandiose de la pensée délirante, et sans but autre que Dieu où elle va se perdre. Tout appelle Dieu, tout le craint, tout le crie. Un ouragan souffle d'un bout à l'autre de ce peuple de géants, l'ouragan qui fait tourbillonner dans l'air le Dieu qui

crée le soleil, comme un bolide lancé au travers des espaces. Le grondement de la tempête vous entoure et vous assourdit. Nul moyen de s'en abstraire. Si l'on ne veut point haïr cette force brutale qui vous violente, la seule ressource, c'est de s'y abandonner sans résistance, comme ces âmes de DANTE qu'emporte un cyclone éternel. Quand on pense que cet enfer fut, pendant quatre années, l'âme même de MICHEL ANGE, on comprend qu'il en soit resté pour longtemps brûlé jusqu'aux sources de la vie, comme une terre surmenée qui ne peut plus produire. » [1])

Ni l'antiquité ni la renaissance n'offrent quelque chose d'approchant. L'art antique ne connaît de la peinture décorative que le procédé qui profite des espaces architecturaux laissés par les corniches ou les moulures pour y placer des figures individuelles ou des scènes de genre. L'école ombrienne, PINTURICCHIO, PÉRUGIN, RAPHAËL, n'ont pas fait plus, ni mieux. Les Florentins se sont contentés de peindre des formes humaines planant sur des nuages. MICHEL ANGE se refuse le triomphe facile de ces ornements d'ordre inférieur, et répudie même la tradition pittoresque du CORRÈGE, dont les fresques plafonnantes ouvrent sur l'infini des perspectives illusoires.

A la clef de voûte se succèdent neuf scènes, toutes colossales, mais dont cinq dépassent les autres comme dimensions ; elles illustrent en neuf tableaux les principaux événements de la Genèse. Pour remplir l'espace laissé vide par les quatre scènes plus restreintes, l'artiste y a campé quatre figures d'esclaves. A chaque angle du cadre fictif de ces neuf scènes, une figure nue, assise sur un piédestal, en tout vingt, que VASARI appelle les *Ignudi*. Sept prophètes et cinq Sibylles garnissent les compartiments des lucarnes. Entre les Prophètes et les Sibylles, dans les lunettes et entrevous, sont assis, par groupes de deux et trois personnages, les Ancêtres et Précurseurs du Christ. Aux quatre pendentifs formés par les angles de la voûte, des scènes de la Bible. En outre un grand nombre de figures sont distribuées soit par-dessus les entrevous, soit sur les pilastres, sous forme de médaillons, mascarons, grotesques, &c. [2])

Cette œuvre colossale n'a pas d'unité au sens ordinaire du mot ; on y chercherait en vain le morceau capital, le centre, autour duquel gravitent les éléments constitutifs d'un tout. La variété, qui semble arbitraire, des dimensions inégales écarte d'ailleurs la supposition que l'artiste ait jamais songé à coordonner suivant un principe rationnel les scènes ou personnages de sa décoration. Ni les groupes, ni les figures individuelles ne sont dessinés à la même échelle. Les premiers sujets qui s'aperçoivent, à l'entrée dans la Chapelle, viennent en dernier lieu dans l'ordre des temps ; ils appartiennent à la partie quasi-historique de l'époque sacrée ; les personnages ont la structure et la taille normales de l'humanité. Mais à mesure que l'imagination de l'artiste pénètre plus avant dans la profondeur des temps, sujets et personnages deviennent gigantesques ; la fièvre créatrice du peintre s'enflamme ; brise règles et bornes ; secoue conventions et traditions humaines jusqu'au moment où, dans la dernière scène, qui nous représente le premier jour de la création, Dieu le Père nous apparaît en personne, comme un tourbillon furieux déchaîné en plein chaos.

C'est bien là tout de même une unité, mais d'un genre spécial, et qui relève de la passion plus que de la raison ; elle est née tout entière dans l'âme de MICHEL ANGE qui l'a fait passer dans son œuvre. Et le spectateur en subit la violence jusque dans l'abattement admiratif qui le suit au sortir de la Sixtine. C'est l'expression continue du crescendo tumultueux qui, trente ans plus tard, s'épanouira dans les sublimes horreurs du *Jugement dernier* (p. 107 sqq.).

[1]) ROMAIN ROLAND : *Les Maîtres de l'Art :* MICHEL ANGE.

[2]) Pour le détail de ces scènes et figures voir les *Notes Explicatives.*

Nos gravures donnent au complet la série des neuf scènes tirées de la Genèse. Une analyse minutieuse risquerait d'en affaiblir l'effet ; mais il est permis d'en signaler les beautés. A-t-on jamais, par exemple, donné une expression plus sensible à l'attraction réciproque de deux êtres, que dans la *Création d'Eve* (p. 25)? Le Créateur n'a pas besoin de toucher sa créature ; la main du Dieu dont la physionomie est plus imposante encore que ses formes athlétiques exerce sur elle une fascination miraculeuse, qui l'oblige à se dresser. Et la silhouette d'Eve, si expressive qu'on la dirait vivante, se lève progressivement à côté de l'homme endormi qui, les membres épars dans la détente du sommeil, oppose sa masse languissante à l'éclosion de la vie.

Plus forte est cependant l'impression qui se dégage de la *Création d'Adam* (p. 26). Comme un souffle de tempête dans le tourbillon des nuées, les énergies célestes, enveloppées dans le manteau qui flotte autour du Créateur, s'élancent dans l'espace. Leurs formes tumultueuses convergent peu à peu vers la gauche, conduisent et absorbent l'attention du spectateur dans la ligne du bras, plus exactement dans l'index du Créateur. Et de ce doigt divin, tendu vers le corps de l'homme encore sans âme, s'échappe l'étincelle qui se communique au doigt à peine effleuré, au bras, au corps du premier homme. La masse inerte se transforme en être agissant, s'éveille à la vie consciente ; et le regard où flottent encore des songes, où s'allume le désir de vivre, se dirige vers Celui qui dispense la vie.

Sursum corda ! Les temps antérieurs nous montrent un Dieu dont la stature et les proportions dépassent les limites du possible. Plus rien qui rappelle l'humanité. Une masse colossale dont les gestes, empreints d'une grandeur simple, n'en expriment que mieux la volonté du Tout-Puissant. Le plus sublime des esprits échappés au Créateur plane dans la *Séparation de la Terre et des Eaux* (p. 27), comme un lourd nuage au-dessus des mers. Une main formidable en surgit et les éléments se divisent . . .

Mais les masses du chaos à organiser deviennent toujours moins saisissables, les puissances créatrices toujours plus extraordinaires. Un souffle de passion sauvage secoue le corps du Créateur ; il se penche vers l'abîme, écarte les bras et d'un geste qui divise *désigne au Soleil et à la Lune leur carrière respective* (p. 28). Scène suprême : c'est la fin du chaos, le commencement des Temps. Qui domptera cette masse convulsive et sans loi? L'Esprit Créateur lui-même qui se sépare du grand Tout au milieu des tourbillons d'une tempête à son paroxysme, et débrouille le chaos en *partageant nettement la Lumière et les Ténèbres* (p. 29).

A ces scènes tirées de l'Ecriture, se joignent, dans une curieuse parenté, les figures gigantesques de sept Prophètes et de cinq Sibylles. Il semble bien qu'ici l'artiste ait été spécialement intéressé par la « pose » de ses personnages, qu'il a variée à l'infini MICHEL ANGE a toujours rêvé d'enrichir les arts plastiques de motifs inédits ; or il a non seulement dépassé ses précurseurs en multipliant les attitudes des personnages debout, mais encore il a ouvert des horizons nouveaux en préconisant dans la peinture et la sculpture, les figures agenouillées ou couchées — et surtout assises.

Au début du XV[e] siècle, nous voyons bien s'édifier les quatre Evangélistes assis du Dôme de Florence ; mais DONATELLO, non plus que le Quattrocento, ne se complaît dans cette posture ; il l'évite parce qu'il ne la comprend pas. La statue en bronze d'Innocent VIII par ANTONIO POLLAJUOLO est une belle exception, comme aussi quelques statues de SANSOVINO. Pour trouver l'influence décisive qui s'est exercée dans le nouveau sens sur l'esprit de MICHEL ANGE, il faut descendre jusqu'au *Laocoon* découvert en 1506, et que le grand artiste a été l'un des premiers à contempler avec GIULIANO DA SAN GALLO. Comme toujours, l'artiste a fécondé la découverte et fait sienne l'idée d'autrui en la perfectionnant.

Assis ou debout, Prophètes et Sibylles doivent être examinés en commençant par *Zacharie* (p. 30). *Zacharie, Joël* (p. 31), *la Delphique* (p. 32), *l'Erythrée* (p. 34), ces quatre figures qui alternent, en ce sens que les unes sont vues de face, les autres de profil, ont une pose tranquille, la nôtre, celle que nous avons quand nous faisons une lecture. Vient ensuite la série des Illuminés, sur lesquels descend l'Esprit Saint. *Isaïe* (p. 33) et *Ezechiel* (p. 35) frappés d'étonnement, surgissent en plein relief de la décoration architecturale, se dressent sur leurs pieds et semblent déjà secouer les piliers de l'édifice. Mais les oracles de Dieu doivent être interprêtés. *La Cuméenne* (p. 36), *la Persique* (p. 38), *Daniel* (p. 37), *Jérémie* (p. 39) dans une merveilleuse gradation d'enthousiasme, subissent, à en perdre figure humaine, les effets grandissants de l'inspiration divine. Après celui qui entend le Verbe sacré, vient celui qui le répète; puis celui qui le consigne par écrit ; enfin celui qui, sur le texte mystérieux se plonge en des méditations profondes qui vont jusqu'à l'extase. A ces esprits possédés de Dieu qu'importe le monde qui les environne? Ils se précipitent hors de leur cadre, débordent des architectures qui prétendent les emprisonner. Remplis de la force divine qui, après les avoir touchés, les gagne et les envahit, leur enveloppe corporelle acquiert elle-même des dimensions surhumaines. Quelle distance nous pouvons mesurer entre Jérémie et ses prédécesseurs ! Il est devenu un colosse ; une lourde masse qui se replie sur elle-même, comme si elle couvait un monde. Et, à mesure que les statures prennent des proportions gigantesques, à mesure aussi, la lumière gagne en puissance; d'abord sans feu et sans éclat, elle se répand ensuite comme un long fleuve sur la tête des Inspirés ; jaillissant du sein de l'abîme, elle s'incarne presque en une vertu vitale. A la fin, c'est une explosion ; toutes les barrières sont renversées, tous les obstacles détruits. Le temps de la méditation est passé ; *la Libyque* (p. 40) rejette son livre inutile, se lève comme pour annoncer au peuple les oracles divins, et *Jonas* (p. 41) s'élance, dans son impatience de traduire en actes la parole de Dieu. Ainsi s'élève le crescendo magnifique, qui part de la terre pour finir au ciel.

Le 1 Septembre 1510, Michel Ange avait terminé les peintures de la clef de voûte; partie capitale de son œuvre ; il les avait exécutées d'une traite, avec une puissante et douloureuse tension de toutes ses énergies. L'effort l'avait brisé ; il dut se reposer. Pas longtemps. Dans les premiers mois de 1511, il se remit au travail pour la décoration des angles, lunettes et entrevous. Est-ce fatigue ou désir, en atténuant son génie, de ne pas nuire à l'éclat des peintures de la voûte? Les nouvelles compositions sont inférieures aux premières. Déjà dans les pendentifs des angles, qui reproduisent des scènes de l'Histoire du peuple « élu et sauvé », l'imagination créatrice, comme aussi l'exécution, a faibli. Et, si dans *Esther et Assuerus* (p. 62), la physionomie d'Aman enchaîné est d'une éloquente vérité dans l'expression de la douleur, le *Serpent d'airain* (p. 63) semble, avec ses contorsions fantastiques, une parodie du Laocoon; quant à *David et Goliath, Judith et Holoferne* (p. 64 et 65) ils abaissent le grand drame historique aux effets subalternes des tableaux de genre.

Ce dernier caractère s'accentue encore dans les peintures qui ornent les lunettes et entrevous. Elles représentent les *Ancêtres du Christ* (p. 66 et 67). Ces personnages sacrés sont des hommes ordinaires, surpris dans leurs occupations quotidiennes. Le peintre des énergies divines crayonne des douceurs ; douceurs exquises d'ailleurs et qui sont comme le reflet mourant du beau feu des premiers jours. L'œuvre entière fut terminée en Octobre 1512 ; le 31, la Chapelle était ouverte au public ; trois mois après, le pape Jules II mourait.

* * *

Esquisse pour le Tombeau de Jules II
Dessin à la plume (Cabinet Royal des Estampes, Berlin)

MICHEL ANGE, excédé de la peinture, s'en détourna pendant quelque vingt ans (1513—1534). Pendant vingt ans il fut architecte et surtout sculpteur, ingénieur même, quand, en 1529, sa chère Florence le nomma pour un an *governatore* et *procuratore* de ses fortifications. Pendant ces vingt années qui sont celles de sa maturité, il conçut les plus vastes projets ; il rêva des amoncellements grandioses, des entassements de chef-d'œuvre, des panthéons de Symboles ; mais il ne renouvela pas le tour de force de la Sixtine. Rien n'aboutit. Si c'est par hyperbole, qu'on qualifie de surhumain le travail de la Chapelle, c'est à la lettre qu'il faut prendre ce vocable pour apprécier son nouveau labeur. Une seule des conceptions nouvelles de MICHEL ANGE eut demandé la vie d'un homme pour être menée à bonne fin. Il les multiplia sans mesure et se retira vaincu d'une lutte impossible. Mais la défaite fut glorieuse ; les miettes de ses projets avortés sont encore des merveilles ; et les parties de ces ensembles, qu'il ne put couronner, sont parmi les plus belles œuvres qui sortirent d'un ciseau.

Il faudrait pouvoir étudier concurremment des travaux qu'il mena de front, ou qu'il prit, abandonna et reprit par intermittences ; la vérité y gagnerait, la chronologie aussi ; mais l'esprit s'y égare. Un examen qui prend à son début chacune des œuvres, la suit dans son développement et constate les résultats, en fera mieux ressortir la valeur. Et la gloire de MICHEL ANGE ne perdra rien à ce classement nécessaire, car l'intelligence plus complète des parties permettra d'apprécier davantage la puissance du tout.

Les principales œuvres d'ensemble qui appartiennent à cette période, confuse autant que grandiose, sont : le *Tombeau de Jules II* (p. 119 et *passim*) à Rome ; la *Sacristie de San Lorenzo avec le Tombeau des Médicis* (p. 91 sqq.) à Florence ; le *Vestibule de la Bibliothèque Laurentienne* (p. 104) dans la même ville. Il y faut ajouter plusieurs morceaux de détail, œuvres purement sculpturales, notamment : Une *Victoire* (p. 105) ; *Hercule et Cacus* (p. 152), *Samson vainqueur d'un Philistin* (p. 153), qui procèdent d'une même inspiration ; puis le *Christ* de la Minerva (p. 90) et le *David* identifié avec l'Apollon au carquois (p. 106).

JULES II avait rêvé d'un tombeau qui dépassât en grandeur et en magnificence les monuments les plus célèbres de la Renaissance et de l'Antiquité. Le mausolée devait former un édifice à trois étages, qui serait élevé dans une des chapelles de Saint Pierre, la basilique des Papes. Plus de quarante statues en rehausseraient l'architecture : au rez-de-chaussée, des Victoires, des Vertus, des Arts diraient la gloire du grand pape défunt. A l'étage supérieur apparaîtrait le monde chrétien groupé autour du sarcophage sous la forme de huit personnages assis : Moïse, Saint Paul, &c. La voûte céleste aurait couronné le tout. Le sarcophage s'entrouvant, Ouranos (le ciel) aurait fait fête au pape montant à lui, tandis que Cybèle (la Terre) serait apparue, accablée sous la douleur de la perte immense qu'elle venait de faire.

On chercherait en vain dans l'entourage de MICHEL ANGE et dans l'œuvre de la Renaissance les modèles dont il aurait pu s'inspirer. Les conventions architecturales adossaient à une muraille les tombeaux les plus somptueux ; et le monument de JULES II devait former un édifice isolé. Les sarcophages des Saints formaient bien des morceaux indépendants, mais ils étaient d'une magnificence très relative. Quant aux dimensions du monument projeté, elles dépassaient de beaucoup celles des plus grands specimens du genre. Seul, dans l'Antiquité, le monument de Mausole présente le double caractère d'isolement et de richesse qui permette une comparaison.

C'est également dans l'Antiquité qu'il faut chercher le prototype des Victoires et des personnages enchaînés, des *Esclaves* (p. 84 et 85) « qui représentaient, » dit CONDIVI, « les Arts libéraux et les Vertus prisonniers de la mort avec JULES II ». Les Victoires

en effet sont un fréquent motif des sarcophages antiques ; l'arc de triomphe de Constantin nous montre des Barbares enchaînés, et les *prigionieri* de MICHEL ANGE sont les proches parents des trois couples de captifs qui décorent l'arc de triomphe d'Orange.

Ce n'est pas ce projet qui fut exécuté. JULES II lui-même, sur les insinuations de BRAMANTE, l'abandonna. Mais la mort du pape en fit surgir un nouveau. Dans son testament, JULES II avait chargé le cardinal d'Agen, LEONARDO GRASSI DELLA ROVERE, et le protonotaire LORENZO PUCCI de poursuivre l'entreprise ; et le 6 Mars 1513, MICHEL ANGE signa un second contrat. Le monument devait être cette fois adossé à une paroi de la Chapelle par son côté le plus étroit. Un dessin de la collection Beckerath dans le Cabinet des Estampes à Berlin (cf. l'illustration de la page XXI) nous en expose le plan, peu différent en somme du premier. Dans une troisième contrat, du 11 Juillet 1516, la façade principale, qui devait être aussi la plus large, est diminuée de moitié. La conception primitive d'un édifice somptueux et isolé se retrécit progressivement, jusqu'à ce que, dans un quatrième contrat, du 29 Avril 1532, nous nous trouvions en présence d'un simple tombeau mural, jugé indigne de l'Eglise pontificale, et relégué à San Pietro in Vincoli. Un cinquième contrat, du 20 Août 1542, sans modifier l'économie générale du projet précédent, adjoint à MICHEL ANGE la collaboration de RAPHAËL DE MONTELUPO. En Février 1545, le monument a enfin revêtu la forme que nous lui voyons aujourd'hui. Tel est le dénoûment de la douloureuse aventure que MICHEL ANGE appelle la *Tragedia del Sepolcro.*

C'est évidemment un échec, un échec qu'excuseraient assez les obstacles extérieurs et les difficultés matérielles rencontrées par l'artiste, si ne suffisaient à l'expliquer la disproportion des forces humaines et la mégalomanie du projet.

Toutefois, c'est pour ce tombeau que MICHEL ANGE composa ses œuvres de sculpture les plus parfaites : le *Moïse* (p. 82 et 83), qui devait être une des huit figures colossales du monument et qui finit par le résumer à lui tout seul ; les deux *Esclaves* (p. 84 et 85) qui devaient être placés aux deux pilastres de l'étage inférieur ; peut-être la *Cariatide* de l'Ermitage (p. 81), destinée sans doute à une *Victoire* des Niches ; et des modèles pour beaucoup d'autres statues.

Le Moïse s'oppose au Laocoon ; celui-ci est nu, Moïse est habillé — légèrement. Dans les parties où MICHEL ANGE montre ou laisse deviner le muscle, il est peut-être supérieur à l'antique par l'extraordinaire finesse du rendu. Un seul morceau, le bras gauche du prophète a servi de modèle à des générations de sculpteurs ; le genou, recouvert d'une étoffe transparente, conserve toute la vigueur du nu. Les parties drapées, outre qu'elles rehaussent par leur contraste l'effet de celles qui ne le sont pas, ont elles-mêmes une souple et majestueuse valeur. Un mince tissu moule le corps, tandis que les plis larges et lourds d'un manteau se jouent comme des flots autour du genou droit.

Ces éléments constituent un ensemble où circule une vie intense. Le Moïse est le dernier représentant de la lignée des prophètes de la Sixtine ; le plus puissant peut-être ; il résume le génie réfléchi de Jérémie et la passion débordante de Jonas. Plus encore : sous les traits d'un fils des hommes on devine la figure de Dieu, Créateur des Mondes. Dieu n'a-t-il pas élu Moïse pour annoncer ses volontés à son peuple ? Moïse est rempli de l'esprit du Seigneur ; une force divine éclate dans ses yeux.

L'artiste, pour représenter le prophète, a choisi, comme il fait toujours, le moment le plus dramatique de son existence. Moïse vient de recevoir les Tables de la Loi. Encore frémissant de la parole divine, des rumeurs venues de la terre surprennent son attention ; il entend des bruits, des cris, les échos d'une musique inattendue, il

perçoit des danses. Son regard alors se retourne vers l'humanité ; et l'étonnement, la colère secouent ses membres dans la même seconde : il a vu son peuple adorer le Veau d'Or. Déjà les Tables lui glissent de la main ; la tempête gronde dans son cœur, il va se lever et foudroyer sans merci son peuple idôlatre et impie.

Il suffit, en vérité, que du marbre jaillissent clairement tant de passions diverses pour comprendre qu'avant son Moïse, MICHEL ANGE n'avait rien fait de plus puissant, de plus beau. Il ne fera pas mieux. Si arbitraire qu'il soit parfois de classer des chefs-d'œuvre, il est bien difficile de ne pas mettre celui-ci au premier rang.

La statue devait prendre place à l'étage moyen du tombeau de JULES II, à côté de sept autres statues analogues. La destinée l'a laissée solitaire, entre les personnages de la *Vie Active* et de la *Vie Contemplative* et écrasant de sa splendeur quelques figures secondaires, parmi lesquelles les principales sont celles dites *Les Esclaves,* du Louvre.

Il faut citer pour mémoire ces allégories empruntées aux conceptions habituelles du Moyen-Age et que MICHEL ANGE a reçues de la *Divine Comédie :* la *Vie Active* que DANTE représente sous les traits de Mathilde, amie de Béatrice (voir *Léa* p. 121) et la *Vie Contemplative* (voir *Rachel* p. 120) qui prend les traits de Béatrice elle-même. Mais les *Esclaves* méritent plus qu'une mention.

Ces personnages, qui sont les seuls d'une série non achevée, marquent en effet l'avènement d'une nouvelle manière dans la technique de MICHEL ANGE. Alors que les figures précédentes témoignaient d'une envolée bien caractéristique vers les sphères supérieures, d'un enthousiasme quasi-juvénile, d'une exaltation dont l'artiste semble continûment inspiré, celles-ci accusent la lutte contre les forces d'en bas, l'effort pour se dégager de la terre, la victoire pénible sur la gravitation. L'élan de l'esprit, le jet de la ligne, soulèvent avec violence les masses corporelles dont la résistance s'accentue sans cesse et dont le poids est de plus en plus lourd à porter. L'un des Esclaves, celui dont les mains sont attachées derrière le dos (p. 85), se débat péniblement dans ses chaînes ; de son pied droit il semble repousser le sol et faire effort pour dégager la partie gauche de son corps rivé à la terre. L'autre (p. 84), plus probant encore, menace de s'affaisser sur lui-même ; la ligne ascendante, qui dessine le bras gauche soulevé au-dessus de la tête, retombe lourdement sur la ligne descendante du côté droit et se brise sous le poids d'un corps dont l'énergie est vaincue. [1])

Les *Tombeaux des Médicis* ont, comme prélude douloureux, le projet de façade pour San Lorenzo. GIOVANNI MÉDICIS qui était devenu pape en 1513 sous le nom de LÉON X, désirait s'attacher le grand sculpteur : il lui confia, en 1518, la mission de bâtir la façade de cette église, qui était à Florence, la Chapelle de sa famille. MICHEL ANGE, embarrassé déjà dans la construction du tombeau de JULES II, accepta néanmoins une offre qui flattait sa chimère et s'engagea à élever la façade en huit ans. Elle devait comprendre :

1° Un ordre inférieur composé de huit colonnes, trois portails, quatre statues et des bas-reliefs ; en retrait, sur chaque face latérale, deux colonnes et entre elles une figure de ronde-bosse.

2° Un ordre supérieur, composé de six à huit pilastres ; sur la façade, quatre statues de bronze assises ; sur chaque côté, deux pilastres et une statue.

---

[1]) Cette nouvelle manière se manifeste expressément dans les *Quatre Esclaves* du Jardin Boboli (p. 86 sqq.), statues inachevées, mais suffisamment dégrossies pour qu'on y lise, à ses différents degrés, la lutte contre le poids. L'artiste en leur imposant de lourds fardeaux, a rendu l'épreuve et l'effort plus pénibles encore ; et c'est comme un élan désespéré vers la délivrance que traduisent ces ébauches tourmentées. A la même technique se rattache la statue du jeune homme assis, la tête à hauteur des genoux et qu'on appelle la *Cariatide* de l'Ermitage.

3° La corniche supérieure portant un entablement avec huit pilastres par devant, deux sur les côtés, quatre niches sur la façade et une sur chaque côté pour six statues de marbre.

MICHEL ANGE avait la faculté de faire exécuter d'après ses modèles cette œuvre colossale. Mais, avec sa manie de tout faire par lui-même, au lieu de rester à Florence et d'y travailler, il alla à Carrare pour surveiller l'extraction des blocs !

Ce fut une équipée lamentable : les Médicis auraient voulu qu'il employât le marbre des carrières de Pietrasanta, qu'ils avaient récemment achetées ; et comme il tenait pour Carrare, il fut accusé de s'être vendu aux Carrarais; il dut céder aux Médicis, et les Carrarais s'arrangèrent pour rendre matériellement impossible le transport des blocs de Pietrasanta. Sur six colonnes envoyées à Florence, quatre se brisèrent en route, une à Florence même ! Après deux ans d'inutiles efforts, le pape délia purement et simplement MICHEL ANGE du contrat qu'il avait signé. Il ne resta de l'aventure qu'une blessure cruelle pour l'artiste, une grosse perte d'argent et un dessin.

Le cardinal JULES DE MÉDICIS, après avoir arraché MICHEL ANGE à cette inextricable entreprise, offrit une compensation à ses déboires. Il lui confia la construction de la *Sacristie nouvelle de San Lorenzo avec les Tombeaux des Médicis* (p. 91 et 92). En Novembre 1520, MICHEL ANGE soumit un dessin qui fut approuvé ; il s'agissait alors d'élever quatre tombeaux : ceux de LAURENT LE MAGNIFIQUE ; de JULIEN, son frère ; de JULIEN, duc de Nemours, son fils, et de LAURENT, duc d'Urbin, son petit-fils. Les travaux furent commencés avant Avril 1521, mais ils ne furent poussés activement qu'à partir de la nomination du cardinal JULES DE MÉDICIS au trône pontifical, sous le nom de CLÉMENT VII, en 1523. En Mai 1524, CLÉMENT VII se rangea à l'idée d'ajouter aux quatre sarcophages projetés, celui de LÉON X et le sien. MICHEL ANGE envoya et fit adopter un nouveau projet. Deux de ces tombeaux ont seuls été terminés ; ce sont ceux des deux plus jeunes Médicis, Laurent et Julien. Ils ne l'étaient même pas complètement, quand MICHEL ANGE quitta Florence en 1534. C'est VASARI qui entreprit plus tard de les achever d'après les dessins du maître (p. 94 sqq.).

Ces deux tombeaux, en même temps qu'ils marquent une étape nouvelle dans l'évolution du génie de MICHEL ANGE, consacrent une révolution dans l'histoire de l'art. Certes, la Renaissance avait maintes fois orné des chapelles en y construisant des monuments funéraires — celle du cardinal de Portugal à San Miniato, par exemple, ou des Piccolomini à Monteoliveto près de Naples. — Mais quelle différence ! Dans ces chapelles, la statuaire est subordonnée à une opulente architecture et tire son principal éclat du badigeonnage dont elle est rehaussée. La décoration est l'essentiel, et la statuaire n'aspire qu'à l'agrémenter. MICHEL ANGE, lui, sacrifie délibérément l'élément décoratif, ou plutôt en fait le cadre de ses personnages. Les lignes nettes ou rompues, les motifs fins et nerveux font valoir par leur élégance souvent minutieuse l'épanouissement plein et tranquille des formes plastiques, et le détail d'architecture n'est là que pour souligner la force ou la grâce du geste.

Ce n'est pas tout : un des plus importants progrès que MICHEL ANGE ait fait faire à la sculpture est de l'avoir affranchie de la coexistence obligée avec la peinture. Le Quattrocento, convaincu que l'Antiquité peignait toute sa sculpture, et que seule l'injure du temps ou le séjour dans la terre, avait eu raison des couleurs, coloriait bravement tous ses tombeaux. Et si LÉONARD DE VINCI s'était élevé contre un procédé qui détruit l'effet de la ligne plastique, offusque le regard par la multiplicité des sensations, et le rend insensible aux finesses du modelé comme aux jeux de la lumière ; s'il avait substitué l'uniforme teinte brune à la variété des couleurs, c'est MICHEL ANGE seulement qui dota l'art moderne de la statue incolore. Il supprima la couleur, comme il

supprima ces niches pittoresquement découpées qui projettent une ombre désastreuse sur la netteté d'une silhouette. A des statues sans fard, il donna comme fond des surfaces planes où se profilent la délicatesse des contours et l'élégance de la ligne. La couleur et la décoration s'évanouirent ; la plastique devint la souveraine et le premier des Beaux-Arts.

Dans la technique même des deux tombeaux, la manière de MICHEL ANGE est absolument renouvelée. A la sensibilité passionnée, à l'exubérance d'énergie qui trouvent leur expression dans les fresques de la Sixtine, succède une autre inspiration. Là, les figures simplement juxtaposées trahissaient dans leur attitude une exclusive individualité ; ici la juxtaposition des énergies indépendantes fait place à leur subordination. Les personnages, si différents qu'ils soient, se groupent non seulement pour former un ensemble plastique, mais encore pour exprimer avec plus de force un sentiment commun.

Dans la Chapelle de San Lorenzo, si *Julien de Médicis* (p. 95) domine les figures du *Jour* (p. 97), qui s'éveille pour l'action, et de la *Nuit* (p. 96), qui s'ensevelit dans le sommeil, le mouvement et les attitudes des trois statues concourent à exprimer un maximum de force calme et sereine. De même, le « Pensiero » méditatif qui représente *Laurent de Médicis* (p. 99) s'associe aux figures qui incarnent les ombres du *Crépuscule* et de l'*Aurore* pour symboliser une mélancolie douloureuse et profonde (p. 100 et 101).

Ainsi donc, on retrouve dans les deux tombeaux un écho de la double inspiration qui a présidé à l'exécution des figures du monument de JULES II : l'énergie triomphante et l'accablement de la lutte ; l'un des tombeaux rappelle Moïse ; l'autre, les Esclaves. Seulement l'effet n'est plus produit par des statues isolées : il ressort du groupement des figures.

On ne saurait trop insister sur l'importance d'une pareille conception ; elle équivaut pour l'art plastique à une révolution de laquelle des générations de sculpteurs et d'artistes ont subi l'influence impérieuse.

Si l'inspiration fondamentale qui a guidé l'artiste dans l'exécution des deux tombeaux oblige d'abord à en considérer les statues par groupes de trois, il est cependant permis de les envisager autrement : deux personnages assis : quatre personnages couchés. L'attitude assise est celle qui a si merveilleusement réussi à MICHEL ANGE pour son Moïse. Dans Laurent de Médicis, dans Julien surtout, le sculpteur en a encore accentué l'effet par l'antithèse qui oriente différemment les deux parties du corps. La limite de l'opposition est atteinte ; un degré de plus aboutirait à la torsion.

Quant aux quatre figures couchées, elles sont parmi les modèles de cette attitude. La plénitude de vie que respire le *Jour,* la force calme et reposée de la *Nuit* se traduisent en des masses de chair d'une extraordinaire franchise de relief, d'une intensité que contient à peine l'arabesque des lignes. Au contraire, les figures lasses du *Crépuscule* et de l'*Aurore* expriment leur mélancolique faiblesse par une détente générale des muscles, un relâchement de tout l'être que les lignes modulent avec une douceur infinie.

Malgré ces chefs-d'œuvre de la sculpture, la chapelle des Médicis aboutit, comme le tombeau de JULES II, à un échec. Elle n'offre aujourd'hui qu'une faible image du rêve de MICHEL ANGE. Non seulement l'artiste ne fit pas le quart des statues projetées et en abandonna l'exécution à des confrères ; mais encore, quand, plus tard, VASARI chercha à les placer, il ne sut où les mettre !

La *Bibliothèque Laurentienne* (p. 104) eut la même histoire. MICHEL ANGE ne s'y intéressa guère qu'en 1525—1526 ; et, quand il quitta Florence, il avait seulement terminé la construction du vestibule et le plafond du bâtiment principal ; l'escalier

n'était pas commencé. C'est Vasari qui l'exécuta d'après un modèle envoyé par l'artiste en 1559. « Malgré ses défauts, » dit Romain Roland, « on y retrouve bien l'âpre génie de Michel Ange, qui semble prendre plaisir à se mettre à la gêne. Cet escalier casse-cou, d'une conception sèche, ardue et compliquée, mais forte et violente, qui cherche à tout prix à accentuer les lignes ascendantes, est bien sorti du même esprit qui créa les tombeaux des Médicis. »

La Résurrection
Dessin (British Museum, Londres)

La genèse pénible de ces trois grands travaux avortés ne doit pas faire oublier que la période qui les vit naître et mourir produisit aussi des œuvres de sculpture proprement dite qui suffiraient à illustrer la vie d'un artiste de premier ordre. Dans des groupes isolés d'inspiration très diverse, Michel Ange visa surtout la nouveauté du motif plastique, l'attitude non encore traduite, les mouvements inédits. Il était fatal qu'une pareille recherche amenât une pointe d'affectation. Elle s'y trouve à côté des qualités maîtresses de l'artiste et malheureusement fit école chez ses imitateurs.

Trois œuvres, sensiblement de la même époque (1525 à 1528), appellent un rap-

prochement : *La Victoire* (p. 105) composée peut-être pour le tombeau de Jules II ; l'*Hercule et Cacus* (p. 152) et le *Samson vainqueur d'un Philistin* (p. 153). Dans les trois groupes, un personnage triomphant appuie un genou dominateur sur une victime abattue ; dans les trois groupes, le torse affecte une curieuse attitude : un critique allemand exagère peut-être en disant que le corps tourne sur lui-même « à la manière d'une vis », mais il faut reconnaître qu'il y a dans la comparaison une part de vérité. Sur la partie inférieure du corps qui reste fixe, la partie supérieure pivote pour prendre son élan avant de frapper un coup, et il en résulte une pose tortillée, qui laisse dans le vague la direction du mouvement. L'art décadent des générations ultérieures a malheureusement forcé encore cette conception séduisante mais dangereuse ; et les groupes de Bologne, par exemple, abusent fâcheusement de l'attitude « en vis ».

Faut-il en voir le prototype dans le *Christ* de Santa Maria sopra Minerva (p. 90)? Peut-être. En tout cas cette œuvre concourt à expliquer le peu d'enthousiasme du maître pour la collaboration. S'il en a indiqué le mouvement et façonné l'ébauche, l'exécution, laissée à Pietro Urbino et Frizzi, n'ajoute rien à sa gloire. Ils n'ont pas modelé le corps du Sauveur, mais celui d'un bel homme. Quel autre caractère l'artiste avait donné, vingt ans avant, au Christ couché sur les genoux de sa mère! Au regard de la vigoureuse maigreur du premier, de l'harmonie si claire et si sobre de ses nobles lignes, l'attitude du *Christ ressuscité* a quelque chose d'efféminé ; ses muscles veules, sa silhouette onduleuse ont un caractère douceâtre et fade. C'est un Narcisse qui s'admire avec complaisance; ce n'est pas le sauveur échappé au tombeau. Au reste, Michel Ange était si peu fier de cette œuvre, qu'il confia à ses amis le soin de faire savoir qu'elle n'était pas de lui.

L'attitude « pivotante » a trouvé une dernière expression dans le *David* du Musée de Florence (p. 106), identifié avec un Apollon au carquois. Le motif du bras qui s'élance et de la tête rejetée en arrière était déjà celui de la Victoire et du Christ précédents. Les proportions de cette œuvre, remarquablement mesurées, les chairs solides, sans saillies excessives, rappellent la manière des Esclaves du Louvre.

En entrant dans la Chapelle de San Lorenzo, on a à droite le tombeau de Julien ; à gauche, celui de Laurent et, en face de l'autel, une *Vierge allaitant l'Enfant* (p. 93). C'est un beau groupe et l'application d'une théorie observée déjà dans l'exécution des tombeaux. Accessible et compréhensible de toutes parts, il procède de la technique qui a dégagé la statuaire de l'architecture pour lui donner une existence personnelle et indépendante ; d'autre part il montre la recherche ingénieuse qui varie le mouvement du motif plastique. La comparaison de la *Madone* de Bruges (p. 8), antérieure de quelque vingt ans, est à cet égard caractéristique et probante. Cette dernière est manifestement faite pour s'adosser à une muraille ; l'autre n'y confine que par la partie inférieure du torse et laisse libres le buste et la tête. La *Madone* de Bruges présente la juxtaposition de deux motifs calmes et simples : Marie assise, et l'enfant debout. La *Madone* de San Lorenzo de posture plus compliquée, tient l'enfant à cheval sur un genou et un autre enfant qui se retourne brusquement, « en vis » pour mordre le sein de sa mère. Avec des modifications de détail, ce groupe est reconnaissable dans un nombre important de sculptures postérieures et sa valeur intrinsèque est encore rehaussée par sa puissance éducative.

C'est la dernière en date des œuvres sculpturales de la maturité ; elle clôt dignement cette période dont le bilan peut se dresser ainsi : trois statues pour le monument inachevé de Jules II ; sept statues pour le monument inachevé des Médicis ; le Vestibule inachevé de la *Laurentienne ;* le *Christ* inachevé de Sainte Marie de la Minerve, le *David* inachevé du Musée National.

* * *

Ce n'est pas dans la sculpture, mais dans la peinture et l'architecture que se trouvent les chefs-d'œuvre qui couronnèrent la vie de MICHEL ANGE. En dehors du buste idéalisé d'un *Brutus* (p. 118) qu'il a sculpté pour perpétuer le souvenir de LORENZINO, meurtrier de l'hypocrite ALEXANDRE DE MÉDICIS, l'œuvre de sa vieillesse ne compte en effet que deux groupes inachevés : la *Pietà* (p. 132) dont l'ébauche, restée à l'état de bloc mal dégrossi, se trouve aujourd'hui au Palais Rondanini, et la *Mise au Tombeau* (p. 133) du Dôme de Florence. Le premier est une œuvre d'affaissement, d'abdication et de désespoir. MICHEL ANGE la destinait à son propre tombeau ; et c'est bien l'anéantissement du génie qui se traduit dans ces membres incapables de résistance, dans ce corps qui se replie sur lui-même, dans cette tête alourdie par l'éternel sommeil. La seconde respire une douleur d'agonie : le Christ mort pend lamentablement ; la Mère aux yeux fermés, aux lèvres gonflées de pleurs étreint d'un geste tendre la poitrine de son fils, dont la tête retombe sur son épaule.[1])

Dans la pénombre qui l'entoure, derrière le Maître-autel de la cathédrale, l'œuvre est d'une poignante émotion. MICHEL ANGE s'est attendri depuis ses premières œuvres ; et l'évolution est grande depuis la *Pietà* de Saint Pierre, dont la beauté sereine atténuait la douleur!

Ces œuvres ont été conçues en 1550 ; elles sont à cheval sur deux périodes l'une, antérieure, où la peinture absorbe l'artiste ; l'autre, postérieure, où il se donne à l'architecture. En 1534 MICHEL ANGE avait quitté Florence — il ne devait plus y revenir — et s'était rendu à Rome. L'année suivante, nommé par PAUL III architecte en chef, sculpteur et peintre du palais apostolique, il fut chargé d'une fresque monumentale représentant le *Jugement dernier* (p. 107 sqq.) et destinée à la décoration du mur de la Sixtine où l'autel est adossé. C'était le couronnement du chef-d'œuvre de sa jeunesse. Il le commença en 1536 et le finit en 1541.

Avant de le juger, il convient de se rappeler que l'artiste avait passé la soixantaine quand il se mit à l'ouvrage ; non qu'il y ait des faiblesses à excuser, mais pour faire valoir la vitalité de cet homme « terrible » (c'est l'expression de JULES II) qui après une vie de labeur épuisant conservait encore des forces presque surhumaines.

« La première chose, » dit ROMAIN ROLAND, « qui frappe dans cette fresque colossale de vingt mètres de haut sur dix mètres de large, où grouillent des centaines de figures, c'est l'ordre, la raison, la volonté impérieuse, réfléchie, presque froide. Ces innombrables corps humains, dont l'entassement produit d'abord un malaise étouffant, sont réunis par grappes en une douzaine de groupes qui se font équilibre et sont tous entraînés dans un courant vertigineux qui tourne, de droite à gauche, autour du Christ, comme d'un gouffre où tous sont aspirés.

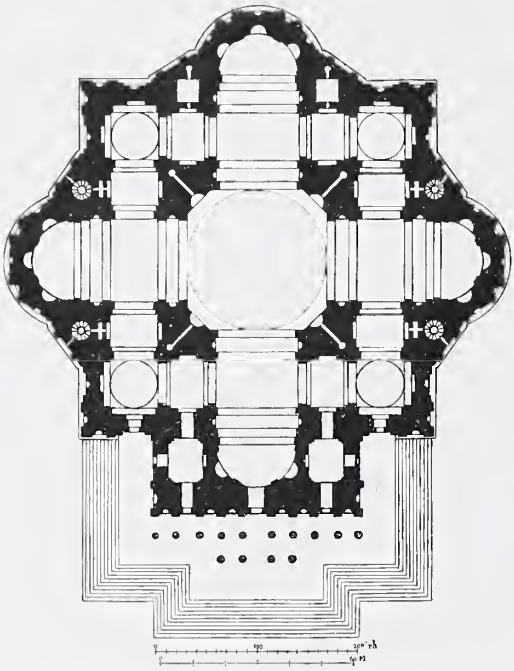
« Si l'on s'attache ensuite au drame et aux personnages, on est étreint par la force brutale. Elle règne seule. Point d'âme. C'est la force physique dans ce qu'elle a de plus aveugle, et la terreur de cette force. Le moment choisi est sinistre. Dans le tonnerre des trompettes, que soufflent, à éclater, des anges arcboutés aux nuages, le christ herculéen maudit.

« A ce geste implacable qui lance la mort éternelle, toute cette armée de corps gigantesques fléchit et ploie, en proie à un sentiment unique : la peur. Peur écrasante, atroce, que ne relève aucun sentiment moral, peur des coups, comme des chiens sous le fouet. La vigueur formidable de ces athlètes qui tremblent fait ressortir plus crûment encore leur abjection. Les élus, les saints, les martyrs, aux expressions de

---

[1]) Dans un troisième personnage, MICHEL ANGE s'est lui-même représenté sous la forme d'un vieillard encapuchonné, qui couve du regard le divin Maître et soutient son corps inanimé.

belluaires, pour rappeler leurs titres à la clémence du maître, étalent bassement leurs instruments de supplice. Saint Laurent se couvre de son gril, Saint Blaise agite des râteaux ; Saint Barthélemy secoue sa peau sanglante et lève son couteau nu avec une telle férocité, qu'il semble l'écorcheur plutôt que l'écorché. La Vierge se rejette en arrière pour ne pas voir. Abel se cache derrière Adam ; une de ses sœurs se jette épouvantée aux genoux d'Eve et enfouit sa figure dans les bras de sa mère. Au-dessus siffle la rafale, le lourd vol des anges roulant à travers l'espace, cul par-dessus tête, emportant avec une violence ridicule et forcenée la colonne, la croix, les instruments de la Passion. Au-dessous, à droite, a lieu une mêlée sauvage des âmes et des anges, qui luttent à coups de poings ; à gauche, montent pesamment les corps du Purgatoire, comme des ballons gonflés que le soleil attire. En bas, c'est la germination monstrueuse de la terre qui rend les morts; l'Enfer, l'horreur atroce de souffrir, et la joie plus atroce de faire souffrir; Caron, aux yeux de braise, qui bat à coups de rame les damnés affolés, s'entassant comme un troupeau de moutons ; les démons agrippant les âmes hurlantes qui se bouchent les oreilles et les yeux d'épouvante ; la chute des corps qui tombent comme une masse de plomb ; et, tout au coin de droite, assistant au spectacle, Minos, impassible et vicieux.»



Plan dressé par Michel Ange pour St. Pierre de Rome

Voilà ce que prévoyaient les Prophètes et les Sibylles ; voilà à quoi aboutissaient les peintures de la voûte ! C'était bien la conclusion fatale, conforme à la pensée chrétienne : « alors, il n'y a plus de temps pour la miséricorde et plus de place pour la grâce. » Elle souleva pourtant un *tolle* d'hypocrite indignation.

Au nom de la morale outragée par les truculentes nudités de la fresque, l'ARÉTIN (qui l'eût dit ?) mena le branle, secondé par BIAGIO DA CESENA, le maître des cérémonies de PAUL III. Ni la gloire de MICHEL ANGE, ni la noblesse avérée de sa vie et de sa foi, ni sa faveur auprès du pape ne prévalut contre le zèle des Tartuffes. Il fallut draper les sexes, encaleçonner les cuisses. Jusqu'au XVIII^e^ siècle l'œuvre de MICHEL ANGE a été rehabillée et repeinte sans vergogne ; il est donc impossible de juger exactement de son aspect original, non plus que de son coloris, détruit par les retouches successives plus encore que par l'injure du temps.

Envers et contre toutes les haines et les jalousies, le *Jugement dernier* fut « l'école du monde ». Des centaines d'artistes de tous les pays se succédèrent dans la Sixtine pour y copier le chef-d'œuvre ; et la gloire de MICHEL ANGE n'a rien de plus complet que la décoration de la chapelle.

Le *Jugement* était à peine terminé que PAUL III exigea de MICHEL ANGE, exténué d'ans et de labeur, qu'il peignît les fresques de la chapelle Paolina : la *Conversion de Saint Paul* (p. 123) et le *Crucifiement de Saint Pierre* (p. 122). Elles furent exécutées de 1542 à 1550. L'artiste septuagénaire les a marquées de sa rude vigueur ;

la crainte même de ne pas atteindre la mesure la lui a fait dépasser et l'abus de la virtuosité a entraîné l'exagération des mouvements. Devant le Tout-Puissant qui plane en un coin du tableau de la *Conversion,* ce ne sont que personnages d'épouvante ou d'ahurissement. Pas de gradation! Tout est passion, fièvre, frénésie et l'esprit cherche en vain un fil conducteur. Dans le *Crucifiement,* qui conserve plus d'unité, la multiplication des figures et la contrainte des attitudes accuse la fatigue de la conception. Toutefois, dans les deux œuvres, dernier et suprême effort du peintre vieilli, on trouve encore, à côté des imperfections partielles, le caractère de grandeur et de force qui est le sceau de son génie.[1])

* * *

MICHEL ANGE consacra les forces de sa vieillesse vigoureuse à un acte d'architecture et de foi. La basilique de Saint Pierre restait inachevée ; BRAMANTE ne s'en sortait pas. Il y fallait l'intervention d'un maître qui rectifiât les erreurs, corrigeât les plans, imprimât la direction décisive qui aboutit aux conclusions. Ce fut une lourde tâche, où les difficultés surgirent plus nombreuses de la malice des hommes que de la nature des choses. Les biographes de MICHEL ANGE ont dit les intrigues, les haines, les calomnies qui furent la menue monnaie de cette nouvelle « tragédie ». La résistance victorieuse de l'homme est aussi extraordinaire que le génie de l'artiste.

MICHEL ANGE, qui estimait le travail de BRAMANTE, reprit son projet en le modifiant et en le vivifiant de son inspiration grandiose. Il conserva la croix grecque à bras égaux, à quatre absides, dont il enveloppa la principale d'un massif rectangulaire faisant façade et décoré d'un portique gigantesque. Il supprima les tours qui devaient s'élever aux extrémités de la Croix et enveloppa les bras dans une construction massive qui leur donne le caractère d'un « bastion fortifié » (p. 136).

Tout ce labeur pâlit à côté de la fameuse coupole qui couronne la basilique (p. 135). Comme il avait rectifié BRAMANTE, il perfectionna BRUNELLESCHI. Il avait grande estime pour cet artiste dont il disait « qu'on pouvait faire autrement, mais non mieux que lui » ; aussi s'inspira-t-il pour Saint Pierre de la coupole de Sainte Marie des Fleurs ; les dimensions qu'il adopta semblent résulter d'une réminiscence.

A l'encontre de BRAMANTE qui, dans son projet, donnait l'importance principale à une colonnade circulaire, sur laquelle la coupole devait, pour ainsi dire planer, MICHEL ANGE fit de la voûte même le morceau capital et transforma un motif de grâce harmonieuse en une œuvre de force et de majesté. Il accentua notamment les contreforts du tambour avec des colonnes accouplées ; et suréleva la calotte extérieure de la coupole, dont la courbe tendant vers l'arc brisé, s'élance vers le ciel d'une envolée qui ravit l'âme avec l'admiration.

La coupole de Saint Pierre est d'une sérénité unique dans l'œuvre de MICHEL ANGE ; c'est peut-être le monument le plus durable et le plus sublime de la Cité du Tibre. Que signifient, en comparaison, tous les vestiges de la Rome antique ? A côté de ces débris où règne la mort, l'âme immortelle du grand artiste vivifie encore le Saint Monument. Il n'eut naturellement pas le bonheur de contempler son œuvre achevée. Quand il mourut, les travaux en étaient arrivés au tambour. C'est GUGLIELMO DELLA PORTA qui termina la coupole en un an (1592).

D'autres travaux d'architecture ont occupé la fin de sa vie : notamment la reconstruction de la *Place du Capitole* (p. 124) ; la *Porta Pia* (p. 137, 138) ; *Santa Maria degli Angeli* (p. 139) ; et *San Giovanni dei Fiorentini ;* toutes œuvres intéressantes

[1]) Les deux fresques ont à peu près disparu aujourd'hui. Le British Museum et l'Université d'Oxford possèdent des dessins qui s'y rapportent. Le carton en est au Musée de Naples.

d'un génie passionné, volontaire, qui ne connaît que son inspiration intérieure et y subordonne les éléments qu'il tire de l'expérience ; négligeant les détails pour donner une impression générale d'harmonie ou de légèreté, de grandeur surtout.[1])

Les premières esquisses pour les palais du Capitole remontent à 1546 ; quand Michel Ange mourut, les escaliers et les portiques qui les couronnent étaient seuls achevés. La façade du *Palais des Conservateurs* (p. 128) est postérieure à sa mort ; le Campanile date de 1579 ; le *Palais du Sénateur* (p. 125) a été reconstruit et modifié entre 1592 et 1598 ; le *Musée* date du XVII[e] siècle. Il faut donc se garder d'attribuer à Michel Ange les fautes de ses continuateurs. Une gravure de du Pérac (p. 127), exécutée en 1569 d'après les dessins de l'auteur, fait connaître son véritable projet et le justifie des erreurs de goût qui se produisirent ultérieurement.

La *Porta Pia* (p. 137 et 138) est la seule exécutée d'une série de portes destinées à Rome et dont Michel Ange fit les dessins. Ceux de la *Porta Pia* élevée a l'aboutissement d'une grande rue venant du Monte Cavallo datent de 1561. C'est une construction bizarre et massive qui n'est pas dépourvue d'une certaine puissance, mais qui manque un peu de goût.

En 1560—1561, Michel Ange travailla à transformer en une église consacrée à *Santa Maria degli Angeli,* la grande salle des Thermes de Dioclétien (p. 140); mais l'œuvre reprise en 1749 par Vanutelli a été complètement défigurée et il est impossible aujourd'hui d'en retrouver la conception primitive.

L'Eglise *San Giovanni dei Fiorentini* à Rome est encore un de ces projets passionnément entrepris qui avortèrent totalement. Non seulement l'Eglise ne fut pas construite, mais encore le modèle et tous les dessins ont disparu.

Michel Ange, dans cette dernière partie de sa vie, avait conçu d'autres projets, grandioses comme toujours ; le goût du colossal le hantait. C'est ainsi qu'il rêvait de continuer tout autour de la place de la Seigneurie, à Florence, les arcades de la Loggia dei Lanzi ; de relier par un pont le palais Farnèse et la Farnésine ; d'élever dans la cour du Belvédère un Moïse faisant jaillir l'eau d'un rocher, &c.

La mort le surprit à 89 ans, en pleine conscience de son génie, en plein travail et, malgré un état toujours maladif, en pleine vigueur. L'énergie indomptable de ses nerfs le soutint jusqu'au bout. A 85 ans, il allait à cheval surveiller les travaux de Saint Pierre et ne tolérait pas qu'on s'occupât de sa santé. C'est le 18 Février 1564 qu'il mourut à Rome. Le pape avait l'intention de le faire inhumer à Saint Pierre. Les Florentins le réclamèrent, et, devant l'obstination des Romains à garder sa dépouille, durent user de subterfuges, envelopper le corps dans un ballot de toile et l'expédier dans la ville où Michel Ange lui-même « désirait revenir mort, quisque vivant il n'avait pu ».

C'est ainsi que le 10 Mars 1564, il opéra sa rentrée dans sa patrie. On lui fit de somptueuses funérailles à l'Eglise de Santa Croce, trop petite pour contenir la foule des artistes et des admirateurs du Maître. Sur son tombeau, qui fut construit en 1588 par Giovanni dell' Opera d'après les dessins de Vasari (Illustration de la page XXXIII) sont assises les statues des trois Beaux-Arts qu'il illustra : sculpture, peinture et architecture.

On n'a pas osé placer sur le monument le groupe de la *Pietà*, ce symbole de

---

[1]) Quand il applique son ingéniosité à l'exécution d'un détail, c'est en vue de rehausser la valeur de l'ensemble. C'est ainsi qu'on lui doit notamment l'usage des fausses fenêtres, des colonnes doubles noyées à demi dans la masse d'une muraille ; la réduction artificielle de la hauteur des fenêtres pour augmenter par une illusion d'optique la dimension d'une voûte, &c.

lassitude et de découragement que l'artiste avait sculpté lui-même pour orner son tombeau ; on n'osa pas non plus y écrire les strophes désespérées dont le vieillard caractérisait l'œuvre de sa vie dans un poème dédié à Vasari en 1554. Pieuse désobéissance à la mémoire du grand homme, sculptant et rythmant contre soi-même une calomnie dont ses concitoyens refusèrent de se faire les complices.

* * *

Michel Ange a exercé sur ses contemporains et successeurs immédiats une troublante et fâcheuse fascination. Il est de ceux qu'on imite d'autant plus qu'ils sont inimitables. Autour du colosse qui rayonnait seul dans le Crépuscule de la Renaissance, des

Tombeau de Michel Ange en l'Eglise Santa Croce de Florence

artistes de décadence se groupèrent, qui se grisèrent de son souffle et s'en crurent animés. Ils parodièrent le maître en croyant suivre ses traces et transformèrent en défauts l'excès de ses qualités ! C'est la rançon ordinaire des héros de l'art.

Florence se distingua par une imitation forcenée. L'Académie de Peinture fondée par Vasari fut composée de disciples et d'apôtres. Michel Ange avait professé que la sculpture devait être l'école du peintre. On y enseigna que le dessin est tout et le coloris n'est rien ; et Tintoret lui-même déclara que « les plus belles couleurs sont le noir et le blanc, parce qu'elles donnent le relief aux figures par la lumière et l'ombre. »

Battista Franco copie Michel Ange avec acharnement ; Vasari se vante qu'il n'y ait pas une esquisse, pas une maquette, pas un morceau de lui qu'il n'eût dessiné religieusement. Tous ont perdu jusqu'à la conscience de leur servilité et mettent leur orgueil à vivre de ses miettes. Les Vénitiens eux-mêmes sont atteints à leur tour ;

la fièvre se communique à l'art des autres pays, où les imitateurs sont légion ; ici surgit un « MICHEL ANGE hollandais » ; là un « MICHEL ANGE flamand » et la personnalité de chacun sombre dans la caricature du Maître.

« Les héros de l'art, » conclut ROMAIN ROLAND, « en sont aussi les tyrans : leur gloire tue ; plus ils sont grands, plus ils sont à craindre, car ils imposent à tous les hommes les lois d'une personnalité qui ne fut et ne sera jamais qu'une fois. Ce sont des puissances dévorantes. Ils éclairent, mais ils brûlent. Il serait fou de donner MICHEL ANGE comme modèle aux jeunes artistes. Les grands hommes sont des exemples d'énergie, des soleils de force et de beauté. Il faut se retremper un instant dans leur lumière, puis s'arracher à leur contemplation, et agir. »

L'ŒUVRE DE MICHEL ANGE

Les astérisques (*) placés à la suite des noms de villes renvoient aux notes explicatives données à la fin du volume.

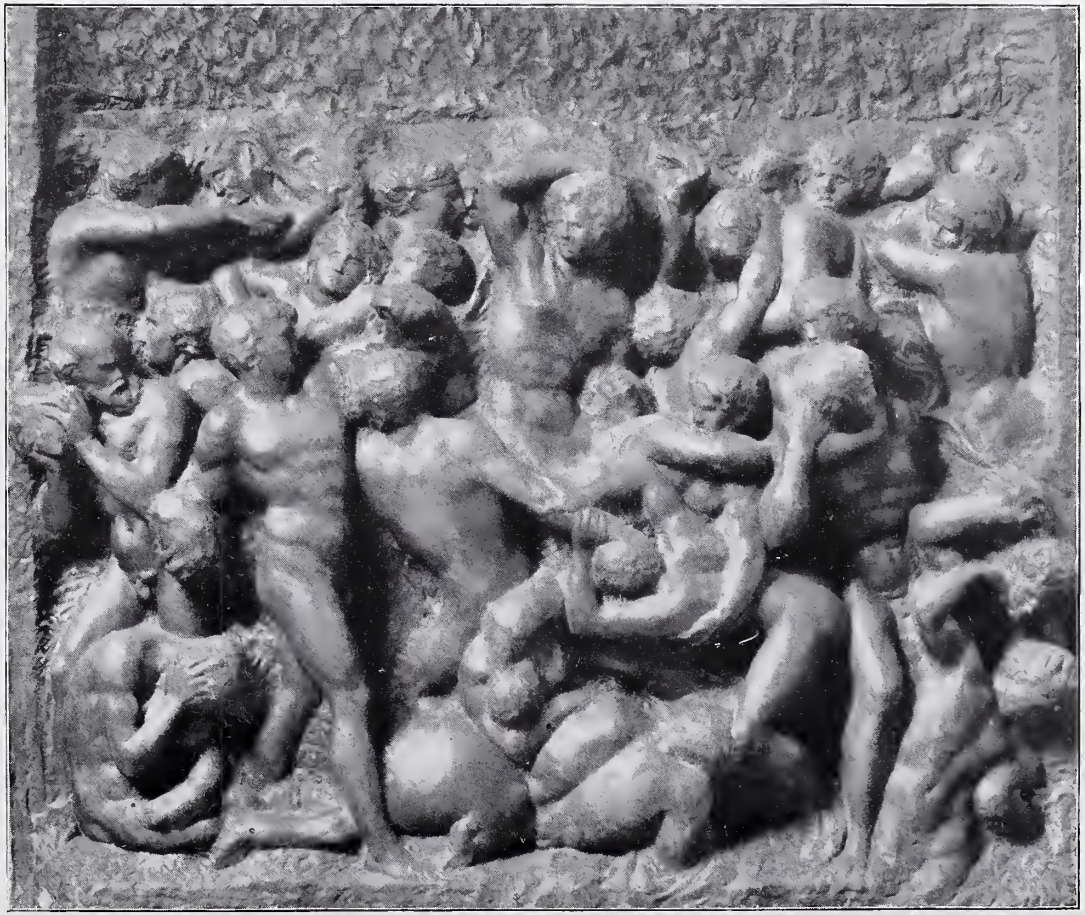
Florence, Musée Buonarroti

Marbre, H. 0,56, L. 0,39

La Vierge à l'Escalier

Vers 1493—1494

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence



Florence, Musée Buonarroti

Marbre, H. 0,79, L. 0,88

Le Combat des Centaures et des Lapithes

Vers 1493—1494

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

* Bologne, San Domenico

Marbre

Ange portant une Torchère

1494

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence

* Bologne, San Domenico — Marbre

Saint Pétrone
1494

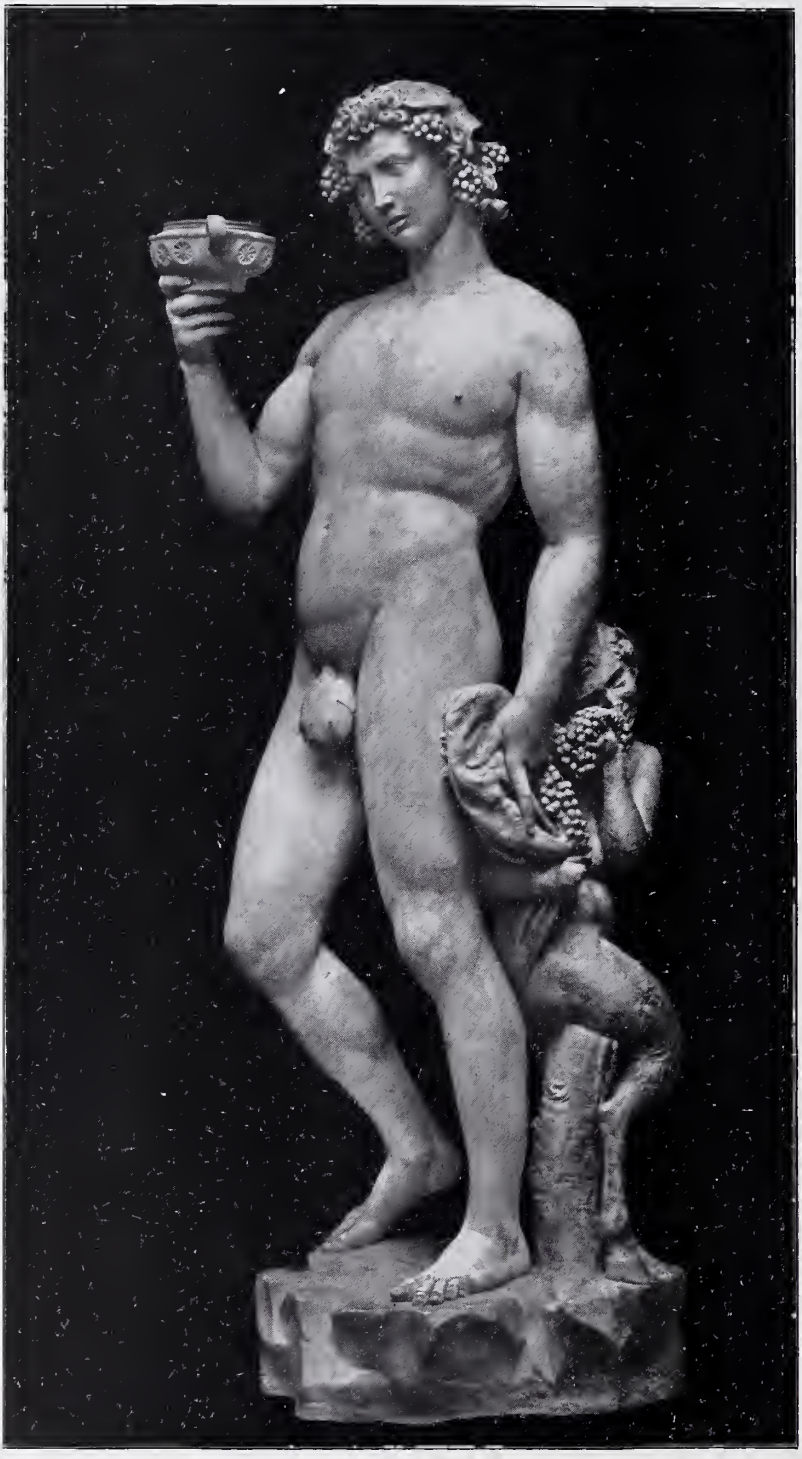
D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence

* Bologne, San Domenico — Marbre

Saint Procule

1494

D'après Bode, « Monuments de la Sculpture Toscane pendant la Renaissance »



* Florence, Musée National — Marbre, H. 2,08

Bacchus ivre

1497

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Saint Pierre — Marbre, H. 1,75

Pietà

Vers 1497—1500

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Bruges, Eglise Notre Dame — Marbre, H. 1,25

La Vierge et l'Enfant Jésus
1500—1502

*Florence, Musée Buonarroti

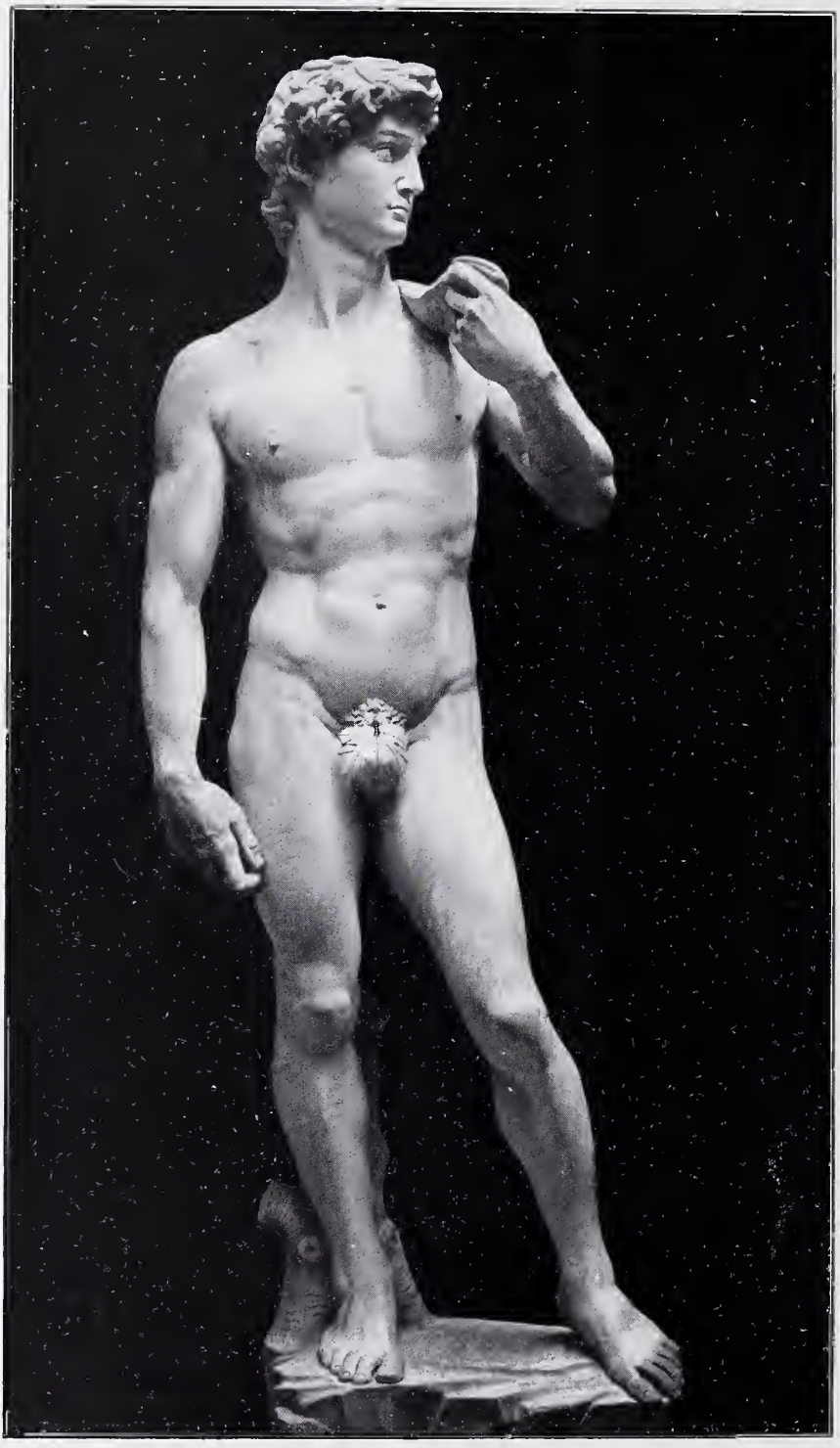
A gauche, Maquette de Cire, H. 0,48, à droite, Maquette de Terre, H. 0,52

Esquisses pour une Statue de David

Vers 1501

1502

D'après des Photographies d'Alinari frères, Florence



* Florence, Académie des Beaux Arts — Marbre, H. 5,50

David
1501—1503

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Florence, Académie des Beaux Arts — Marbre, H. 5,50

David
1501—1503

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

* Florence, Académie des Beaux Arts — Marbre

David (Fragment)

≈ Londres, Musée Victoria et Albert — Marbre, H. 1,05

Cupidon
1503—1504

* Florence, Offices

Panneau, Diamètre 1,18

La Sainte Famille
Vers 1503

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

* Londres, Académie Royale des Beaux Arts

Marbre, Diamètre 1,09

La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean

Vers 1503

D'après Bode, « Monuments de la Sculpture Toscane pendant la Renaissance »

* Florence, Musée National

Marbre, Diamètre 0,81

La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean
Vers 1503

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

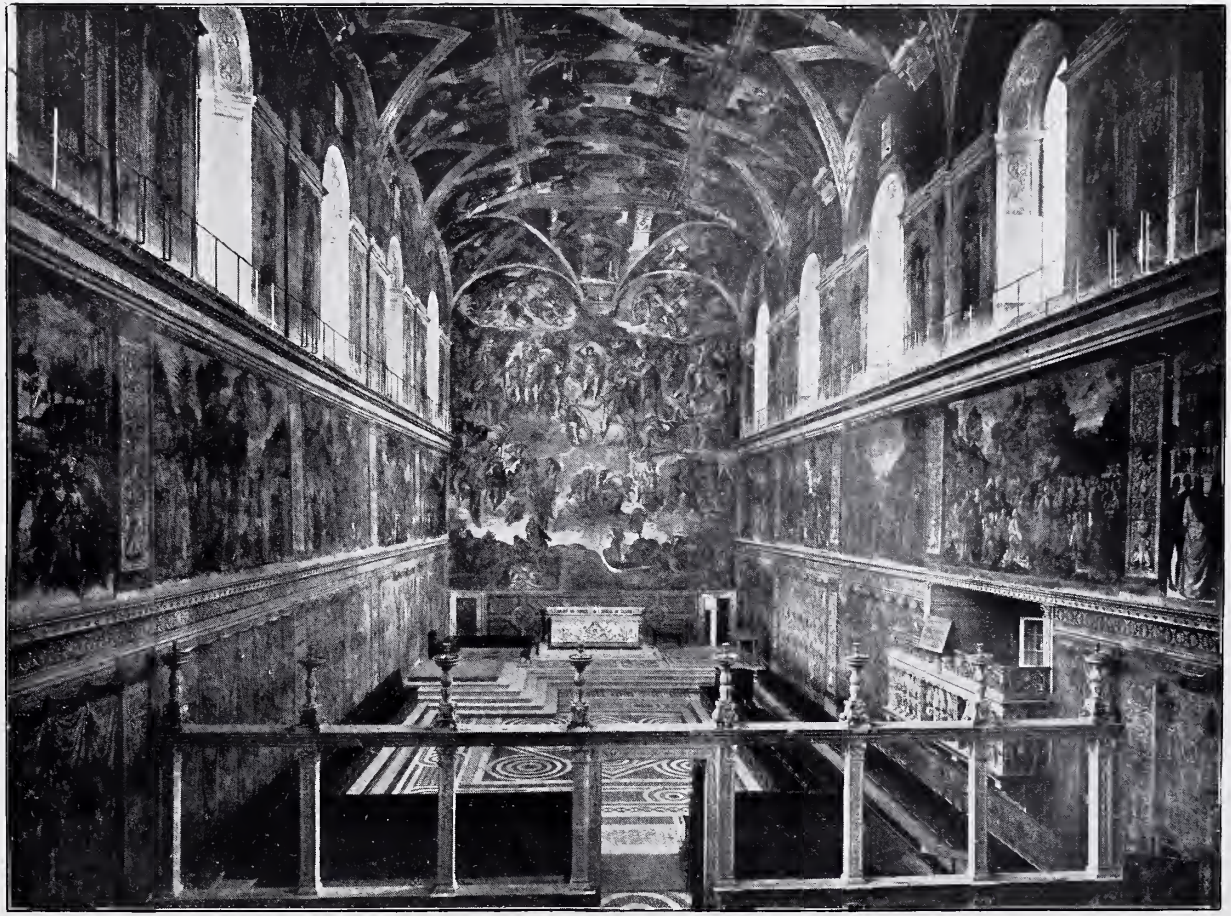
* Florence, Académie des Beaux Arts — Marbre, H. 2,20

Saint Mathieu

Inachevé

1504—1505

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence



Rome, Vaticane

Intérieur de la Chapelle Sixtine

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

LA CHAPELLE SIXTINE

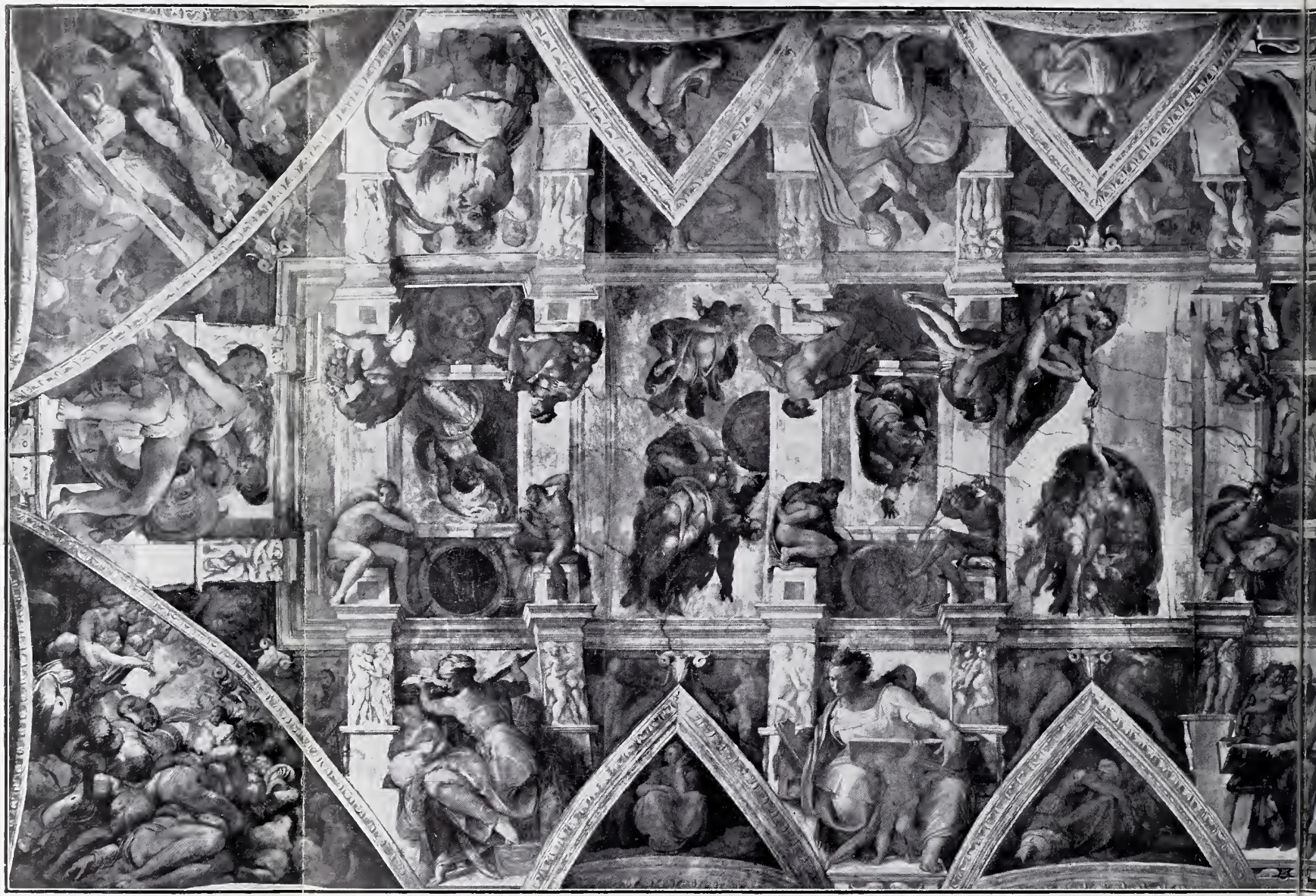
C'est pour remplacer l'ancienne Chapelle du Vatican, construite sous le pontificat de NICOLAS III, que SIXTE IV fit élever la Chapelle qui porte son nom par l'architecte florentin GIOVANNI DE' DOLCI. L'ancienne est mentionnée pour la dernière fois en 1473; la construction de la nouvelle suivit de près. Le 15 Août 1483, le pape y entendit la première messe et, le 24, eut lieu la consécration solennelle. L'intérieur offre une salle unique, rectangulaire, de 48 m. de long sur 13 m. 20 de large et 18 m. de haut. Huit colonnes corinthiennes constituent sa membrure des grands côtés. Douze fenêtres arquées, six par grand côté, l'ouvrent au-dessus d'une galerie, le long de laquelle court une balustrade de bronze, et projettent la lumière dans la pièce, dont le plafond figure une voûte de plein cintre.

Une pareille salle est une invitation aux peintres ; ces grands murs, ce plafond lisses réclament tout particulièrement leurs concours. SIXTE IV, l'entendant bien ainsi, manda les artistes florentins SANDRO BOTTICELLI, COSME ROSSELLI, DOMENICO GHIRLANDAJO, PIETRO PERUGINO. Le 27 Octobre 1481, il passa avec eux un traité aux termes duquel ils s'engageaient à exécuter, avant le 15 Mars de l'année suivante, une série de dix scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, d'après les indications de l'architecte DE' DOLCI. Ultérieurement, le nombre des peintures murales fut porté à douze, et aux artistes cités plus haut s'adjoignirent PINTURICCHIO et LUCA SIGNORELLI.

Sur la muraille de gauche l'Ancien Testament est représenté par la Vie de Moïse ; c'est la Vie de Jésus qui est peinte sur la muraille de droite. Les tableaux s'offrent au visiteur dans l'ordre suivant : *A. — Muraille de gauche :* 1° LUCA SIGNORELLI. Moïse et sa femme Séphora voyageant en Égypte. 2° BOTTICELLI. Moïse tue l'Egyptien. 3° COSIMO ROSSELLI. Le Pharaon périt dans la Mer Rouge. 4° COSIMO ROSSELLI. Moïse reçoit les Tables de la Loi. 5° SANDRO BOTTICELLI. Punition de la révolte de Coré, Dathan et Abiron. 6° PINTURICCHIO. La Mort de Moïse. *B. — Muraille de droite :* 1° PINTURICCHIO. Le Baptême du Christ. 2° BOTTICELLI. La Tentation de Jésus-Christ. 3° D. GHIRLANDAJO. Vocation des Apôtres Pierre et André. 4° COSIMO ROSSELLI. Sermon sur la Montagne. 5° P. PERUGINO. Saint Pierre recevant les Clefs. 6° COSIMO ROSSELLI. La Cène.

Le mur où s'adosse l'autel fut décoré par P. PERUGINO d'une *Assomption,* encadrée par deux fresques du même auteur : à gauche, *Moïse sauve des eaux ;* à droite la *Naissance du Christ*, œuvres qui furent toutes trois déplacées quand MICHEL ANGE entreprit l'exécution de son *Jugement dernier.*

Au-dessus des fresques, entre les fenêtres, se trouvent les portraits de 28 papes, peints par FRA DIAMANTE, GHIRLANDAJO, BOTTICELLI et ROSSELLI. Les noms de ces papes sont inscrits en latin au-dessous d'espèces de niches,



Rome, Chapelle Sixtine

La ch elle
Vue gén ale
08–1

D'après une Photog phie

La chapelle Sixtine
Le grande du Plafond
[illegible]–1512

[illegible]ie de D. Anderson, Rome

Fres[illegible]

19 20

où, comme des statues, sont placés les portraits. Au-dessous des fresques, FILIPPO GERMISONE décora la muraille de pseudo-tapisseries qui, aux jours de grandes fêtes, furent recouvertes de vraies tapisseries, les « Arrazzi » faites à Arras d'après des cartons de RAPHAËL.

C'est ainsi que les murailles se revêtirent de la parure des couleurs. Restait à couvrir également la nudité du plafond, la surface lisse du plein cintre. JULES II, le second pape de la famille des ROVERE, entreprit d'achever l'œuvre commencée par son oncle. MICHEL ANGE en fut chargé. Le 10 Mai 1508, il se mit au travail. L'esquisse des Douze Apôtres occupait seule la voûte de la Chapelle; un vaste champ sollicitait encore le pinceau de l'artiste. Il écrivit à cette époque: « Lorsque je commençai mon travail, je sentis qu'il serait perdu dans cette immense vaisseau et je déclarai au Pape qu'à mon avis les Apôtres allaient y faire pauvre figure. — Pourquoi donc? demanda-t-il. — Parce que, répondis-je, ils étaient bien pauvres eux-mêmes. Là-dessus, il me fit de nouvelles commandes: je ferais ce que je voudrais; il me laissait toute latitude et je pouvais peindre le plafond depuis le haut jusqu'aux scènes historiques du dessous. »

MICHEL ANGE conçut alors le plan magnifique, qu'en dépit de maintes interruptions, il exécuta dans l'espace de quatre années. Le 27 Juin 1509, il mande à son père qu'il n'a pas encore touché un centime, mais que d'ailleurs son travail n'est pas assez avancé pour mériter salaire. En Septembre 1510, la décoration du milieu du plafond, qui constituait la moitié de l'ouvrage, était achevée. MICHEL ANGE abandonna la partie, parce qu'on ne le payait pas et fit par deux fois le voyage de Bologne, où résidait JULES II. En Janvier 1511, il reprit le travail et s'attaqua aux fresques des angles et du sommet. Il les termina à la fin d'Octobre 1512, juste avant la Toussaint.

Mais MICHEL ANGE devait encore contribuer à l'ornementation de la Sixtine. Tandis qu'il séjournait à Florence, il fut appelé à Rome par PAUL III et sollicité de couvrir d'une puissante fresque, représentant le *Jugement dernier*, le mur où s'adossait l'autel de la Chapelle. Le 15 Avril 1533, l'entrepreneur attaché au Château Saint Ange, le florentin PERINO DEL CAPITANO toucha 25 ducats pour l'échafaudage qu'il avait installé dans la Chapelle Sixtine « où travaille le peintre MICHEL ANGE ». C'est à cette époque que l'artiste dut s'attaquer à la grande fresque qu'il mena, sans aucun aide, à bonne fin. Au dire de VASARI, l'œuvre fut inaugurée la nuit de Noël 1541, « pour la plus grande gloire d'une Rome enthousiasmée, pour celle du monde entier ». Afin de faire place au *Jugement dernier*, on dut déménager les fresques de PERUGINO dont nous avons parlé et aussi deux œuvres de MICHEL ANGE, représentant les prédécesseurs du Christ. Leur reproduction nous a été conservée par les gravures d'ADAM GHISI. *(Cf. la Suite de gravures d'après les compositions de la voûte de la Sixtine* numéros 62 à 65 et STEINMANN, *La Chapelle Sixtine*, Tomes I et II, Munich, F. BRUCKMANN, éditeur.)

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

L'Ivresse de Noé
1508—1512

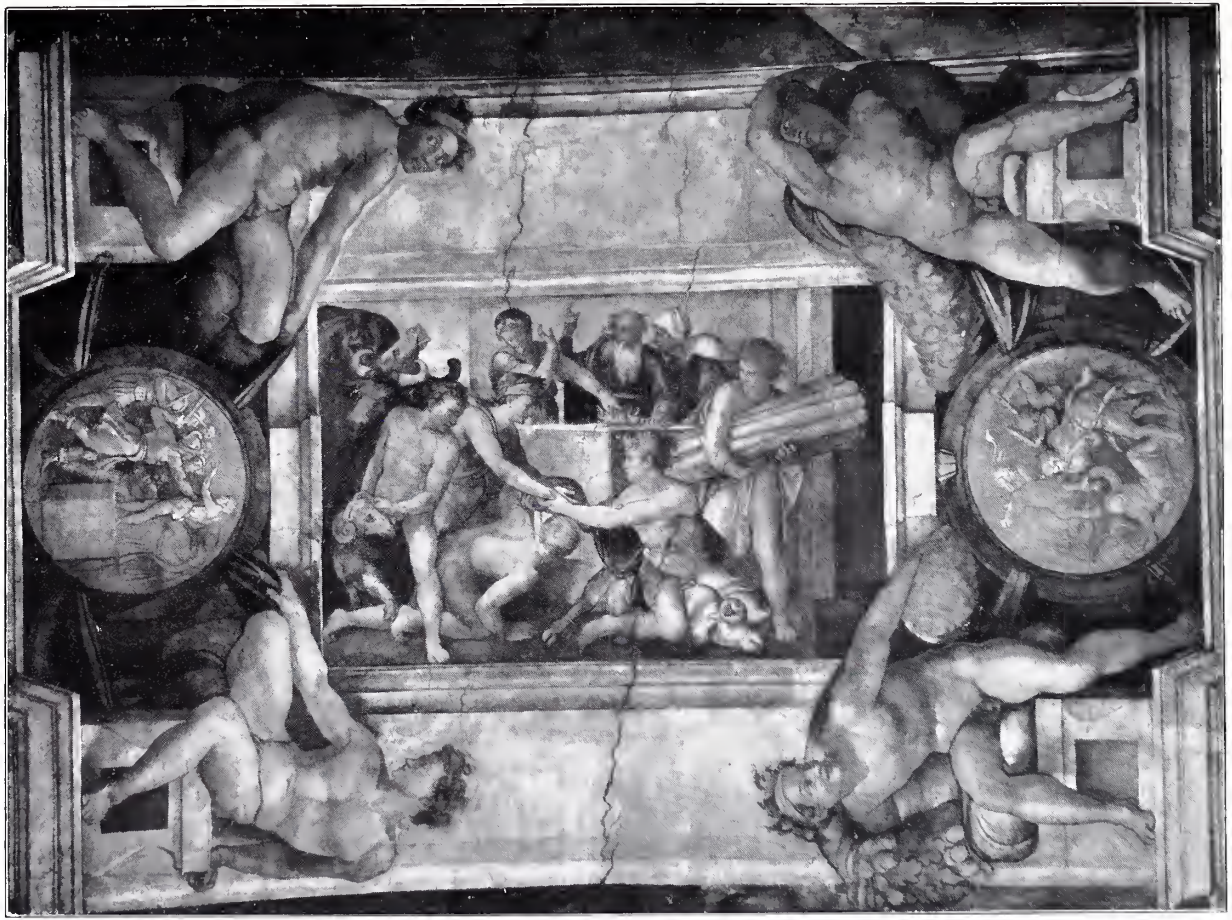
D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Déluge
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



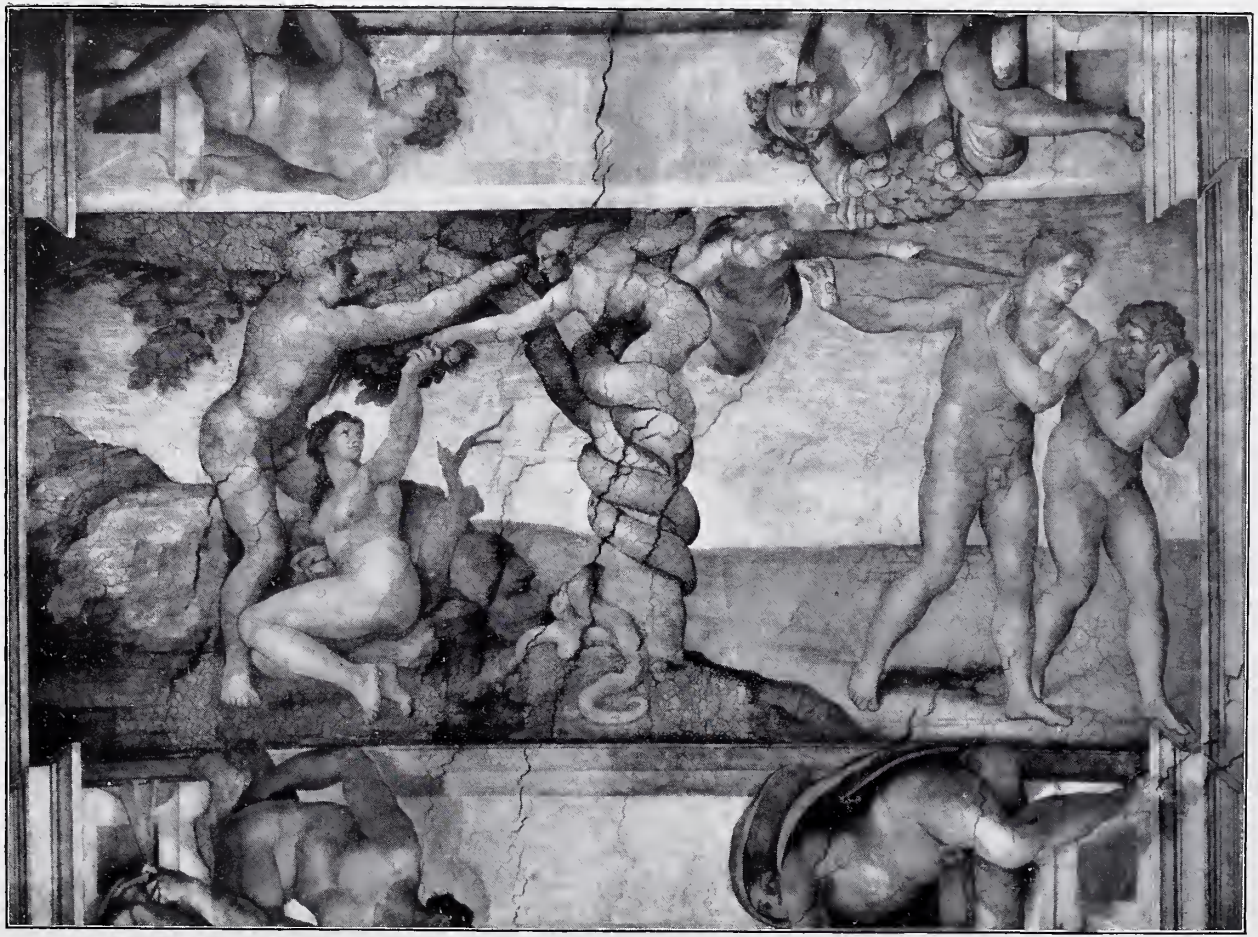
Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Sacrifice de Noé

1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

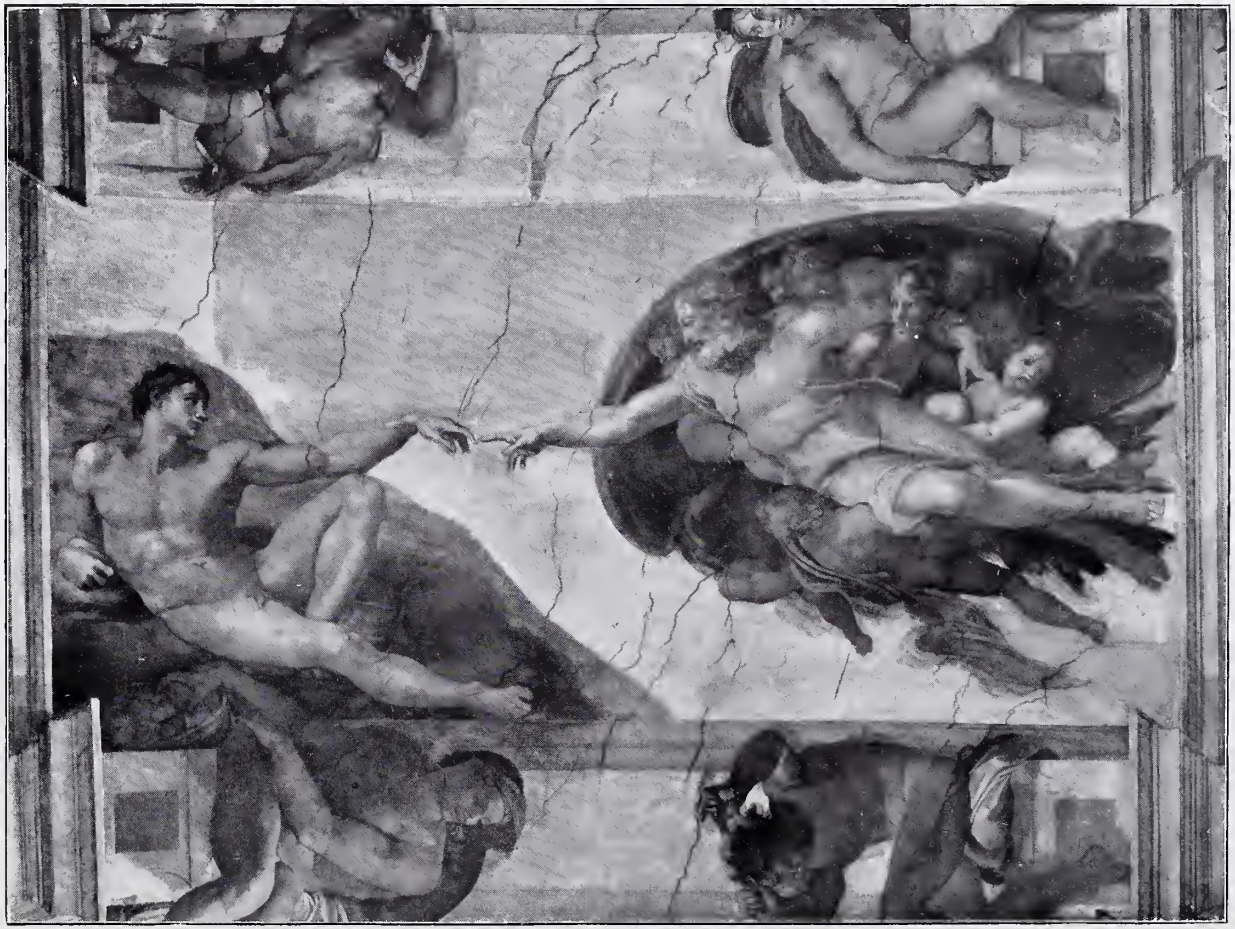
Le premier Péché; Adam et Eve chassés du Paradis terrestre

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

La Création d'Eve
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



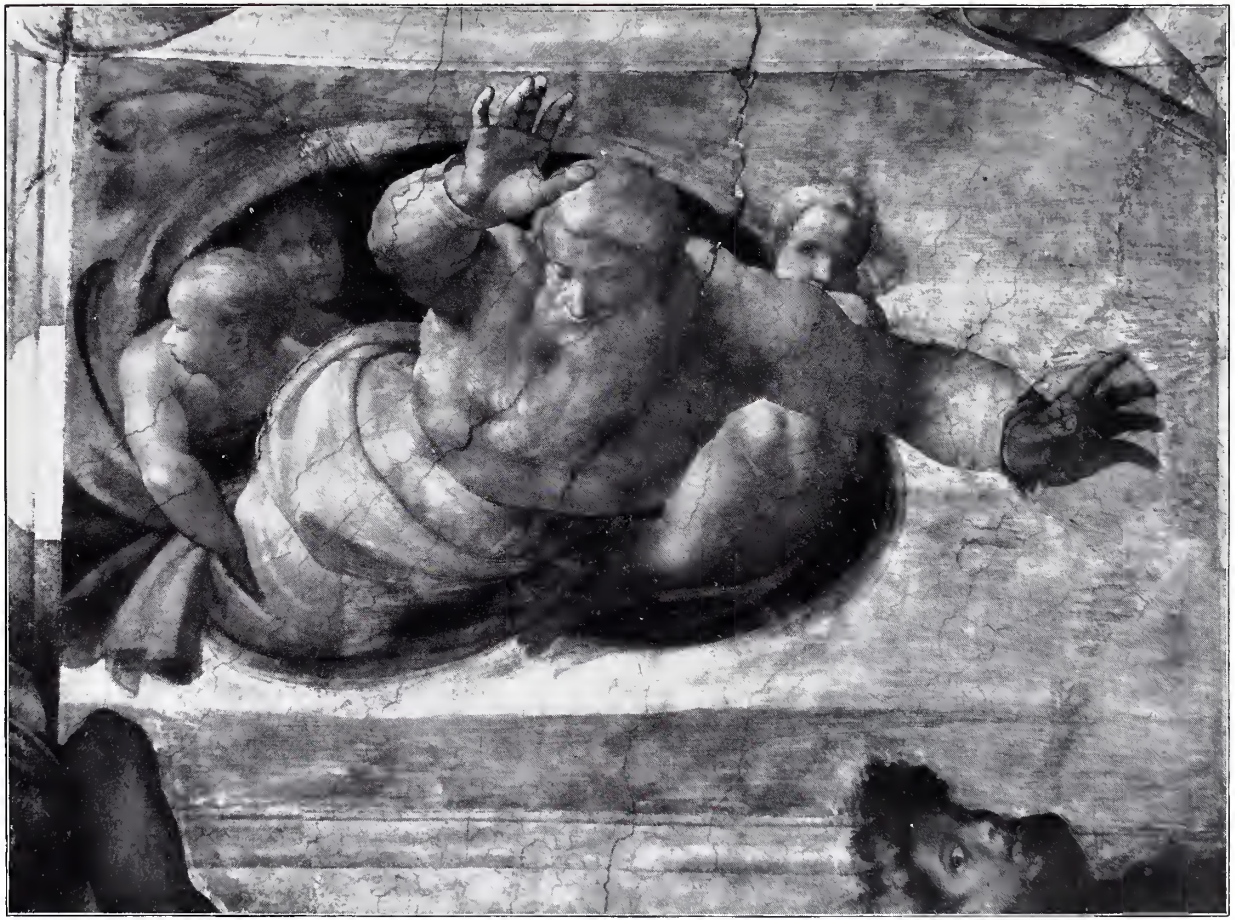
Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

La Création d'Adam

1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

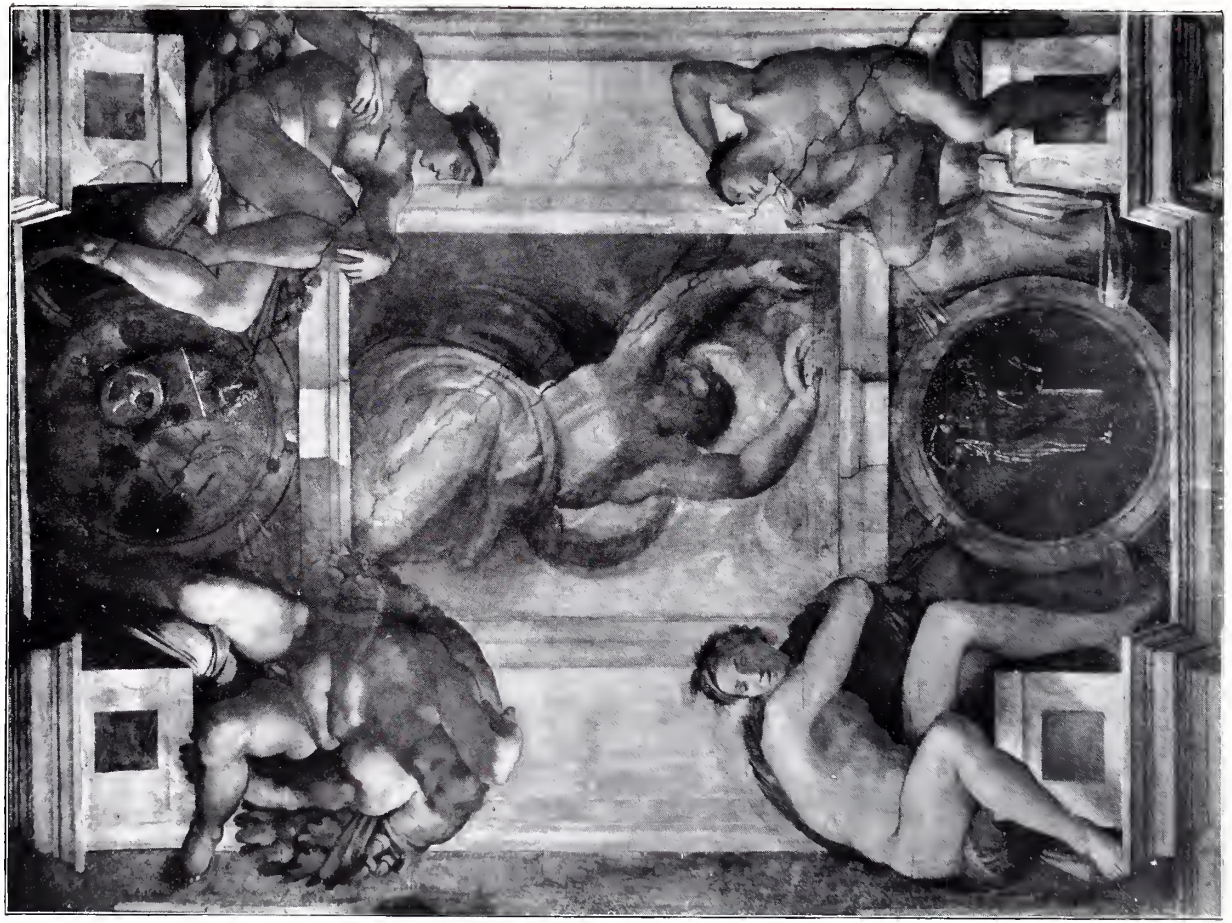
Dieu séparant l'Eau de la Terre
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

La Création du Soleil et de la Lune
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

La Séparation de la Lumière et des Ténèbres

1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Prophète Zacharie
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Le Prophète Joël
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

La Sibylle de Delphes
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Prophète Isaïe
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

La Sibylle Erythrée
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Le Prophète Ezéchiel
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

La Sibylle de Cumes
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Le Prophète Daniel
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Presque

La Sibylle de Perse
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Le Prophète Jérémie
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

La Sibylle Libyque
1508—1512

D'apres une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Prophète Jonas
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Figure à droite de la Sibylle de Delphes
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Figure à gauche de la Sibylle de Delphes
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Figure à droite de Joël
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

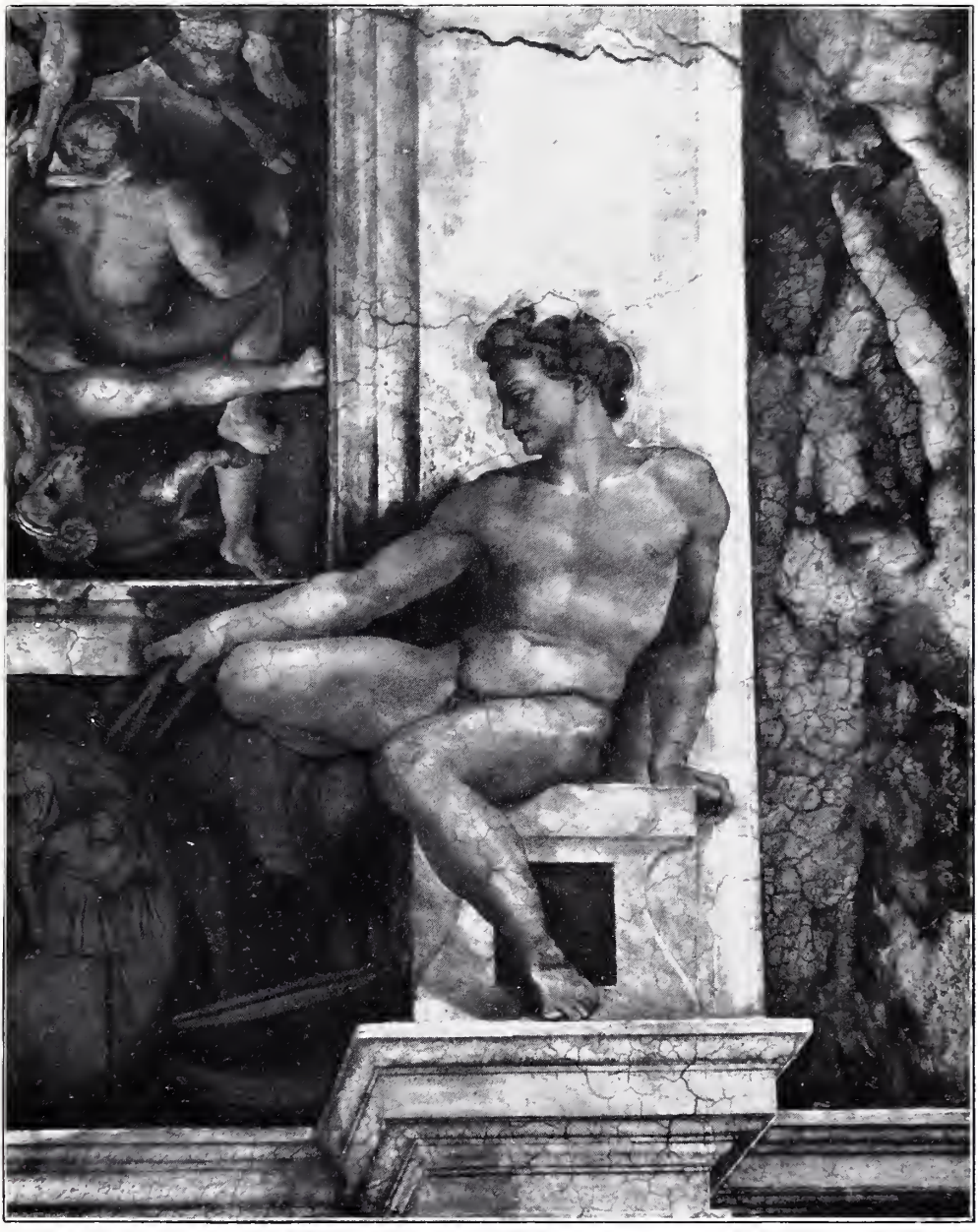
Figure à gauche de Joël
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Figure à droite de la Sibylle Erythrée
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Figure à gauche de la Sibylle Erythrée
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Figure à droite d'Isaïe
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Figure à gauche d'Isaïe
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Figure à gauche de la Sibylle de Cumes
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Figure à droite de la Sibylle de Cumes
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Figure à droite d'Ezéchiel
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

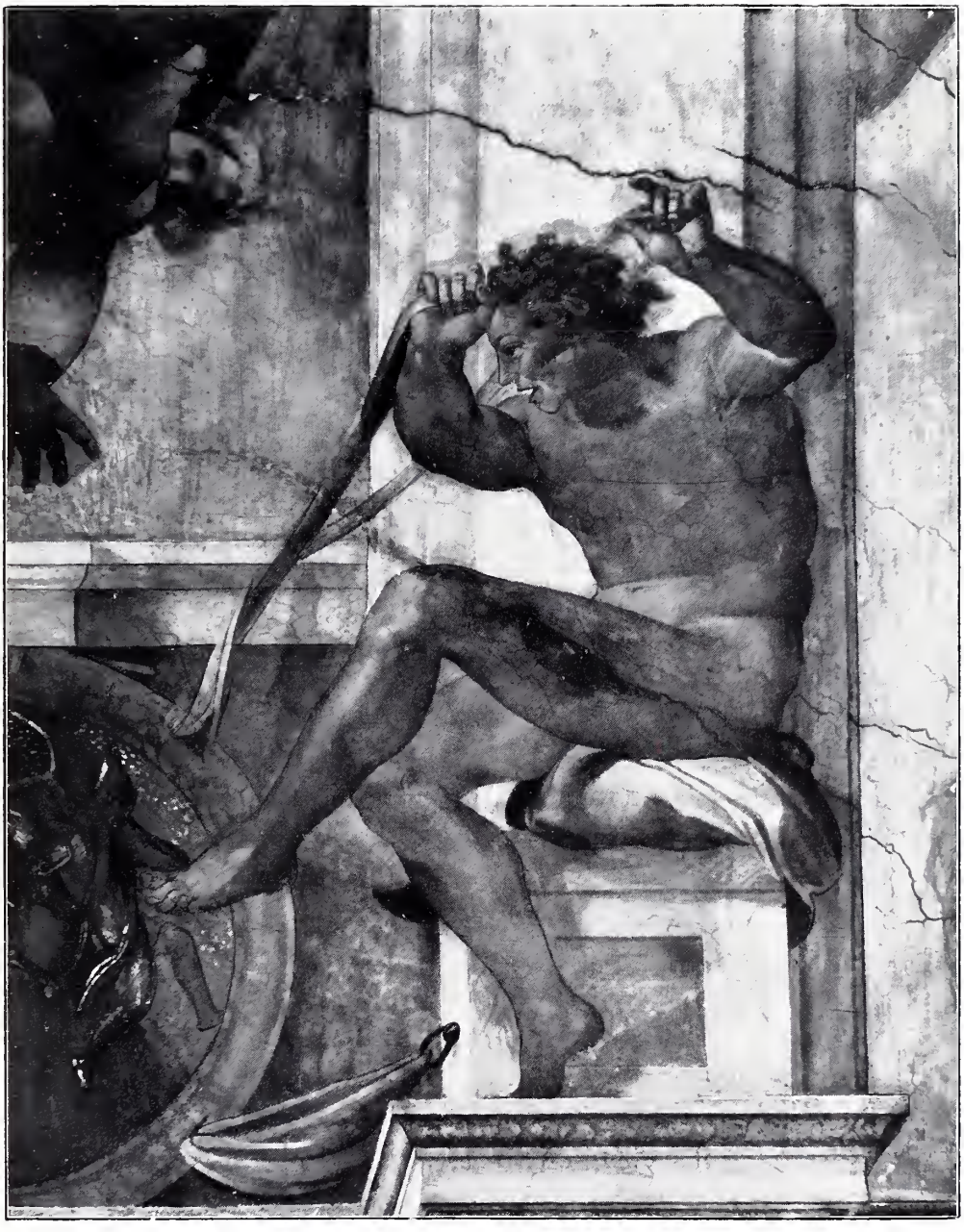
Figure à gauche d'Ezéchiel
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Figure à droite de Daniel
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Figure à gauche de Daniel
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Figure à droite de la Sibylle de Perse
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Figure à gauche de la Sibylle de Perse
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Figure à droite de la Sibylle Libyque
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Figure à gauche de la Sybille Libyque
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Figure à droite de Jérémie
1508—1512

D'aprés une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Figure à gauche de Jérémie
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Esther et Assuérus

1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Le Serpent d'Airain
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

David tuant Goliath

1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Judith et Holopherne
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Salomon

1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Roboam
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Ozias
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Zorobabel
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Josias

1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Ezéchias

1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Asa

1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Jesse
1508—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Aminadab
1508—1512

*Rome, Chapelle Sixtine

Fresques

Booz et Obeth
1508—1512

D'après des Photographies de D. Anderson, Rome

Abias
1508—1512

Rome, Chapelle Sixtine — Fresques

Joatham et Achaz
1508—1512

D'après des Photographies de D. Anderson, Rome

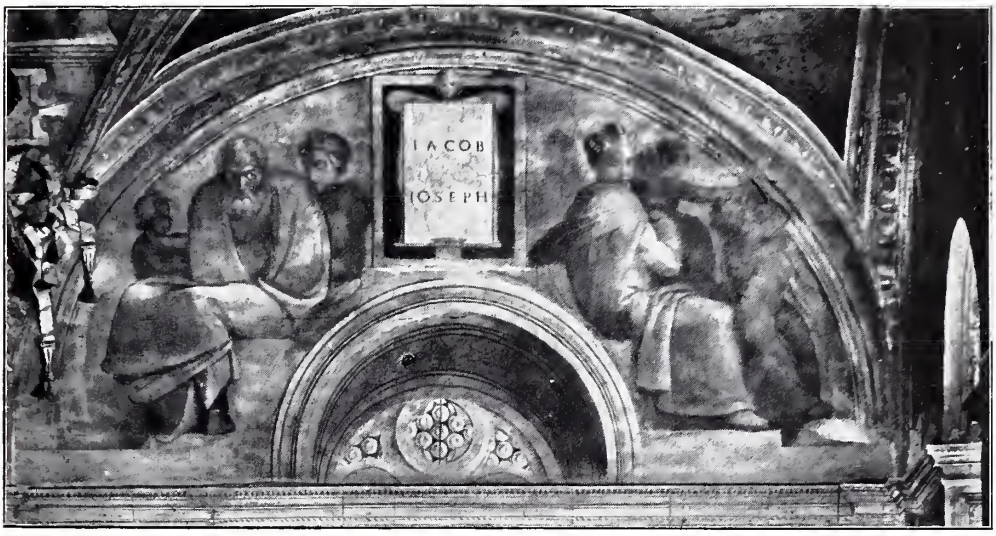
Abiud et Eliachim
1508—1512

Rome, Chapelle Sixtine

Fresques

Achim et Eliud
1508—1512

D'après des Photographies de D. Anderson, Rome



Jacob et Joseph
1508—1512

Rome, Chapelle Sixtine — Fresques

Eléazar et Mathan
1508—1512

D'après des Photographies de D. Anderson, Rome

Azor et Sadoch
1508—1512

Rome, Chapelle Sixtine

Fresques

Jechonias et Salathiel
1508—1512

D'après des Photographies de D. Anderson, Rome

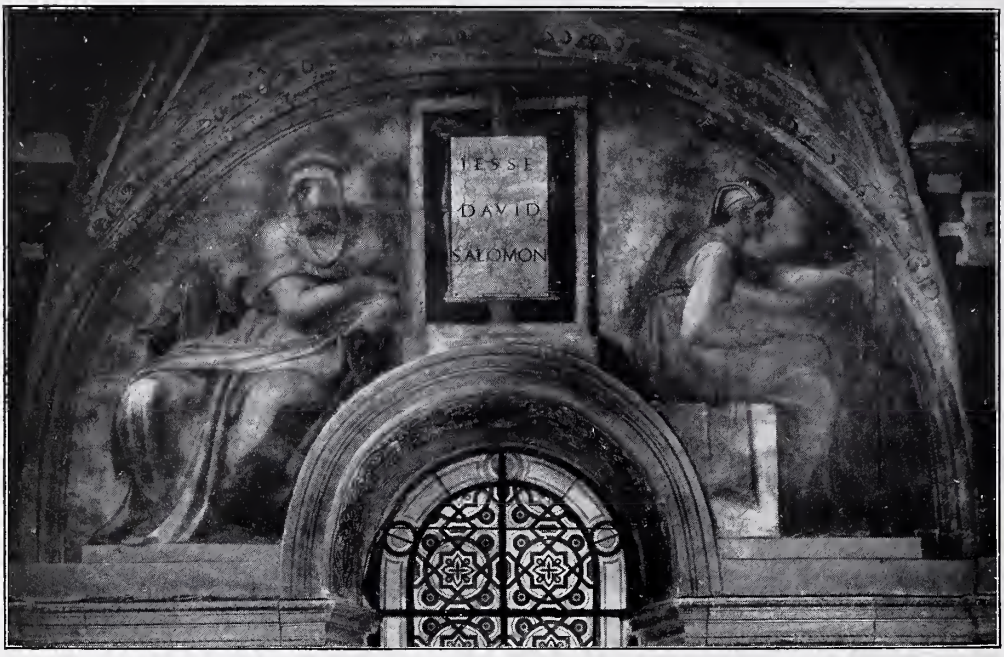
Manassés et Amon
1508—1512

Rome, Chapelle Sixtine

Fresques

Josaphat et Joram
1508—1512

D'après des Photographies de D. Anderson, Rome



David et Salomon
1508—1512

Rome, Chapelle Sixtine

Fresques

Naason
1508—1512

D'après des Photographies de D. Anderson, Rome

Saint-Pétersbourg, Ermitage

Marbre, H. 0,56

Jeune homme accroupi
Vers 1513—1516

* Rome, Saint Pierre in Vincoli

Marbre, H. 2,55

Moïse

Vers 1513—1516

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Saint Pierre in Vincoli — Marbre

Moïse (Détail)

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Paris, Louvre

Marbre, H. 2,30

Esclave mourant
(Tombeau de Jules II)
Vers 1513—1516

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Paris, Louvre

Marbre, H. 2,30

Esclave lié
(Tombeau de Jules II)
Vers 1513—1516)

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Florence, Giardino di Boboli — Marbre, H. 2,30

Statue inachevée
1518—1522

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence

Florence, Giardino di Boboli — Marbre, H. 2,30

Statue inachevée
1518—1522

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

*Florence, Giardino di Boboli — Marbre, H. 2,30

Statue inachevée
1518—1522

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

*Florence, Giardino di Boboli — Marbre, H. 2,30

Statue inachevée
1518—1522

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

*Rome, Santa Maria sopra Minerva — Marbre, H. 2,08

Le Christ ressuscité
1518—1521

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

*Florence, San Lorenzo

Chapelle des Tombeaux
(Nouvelle Sacristie)
1521—1534

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

* Florence, San Lorenzo

Chapelle des Tombeaux
(Nouvelle Sacristie)
1521—1534

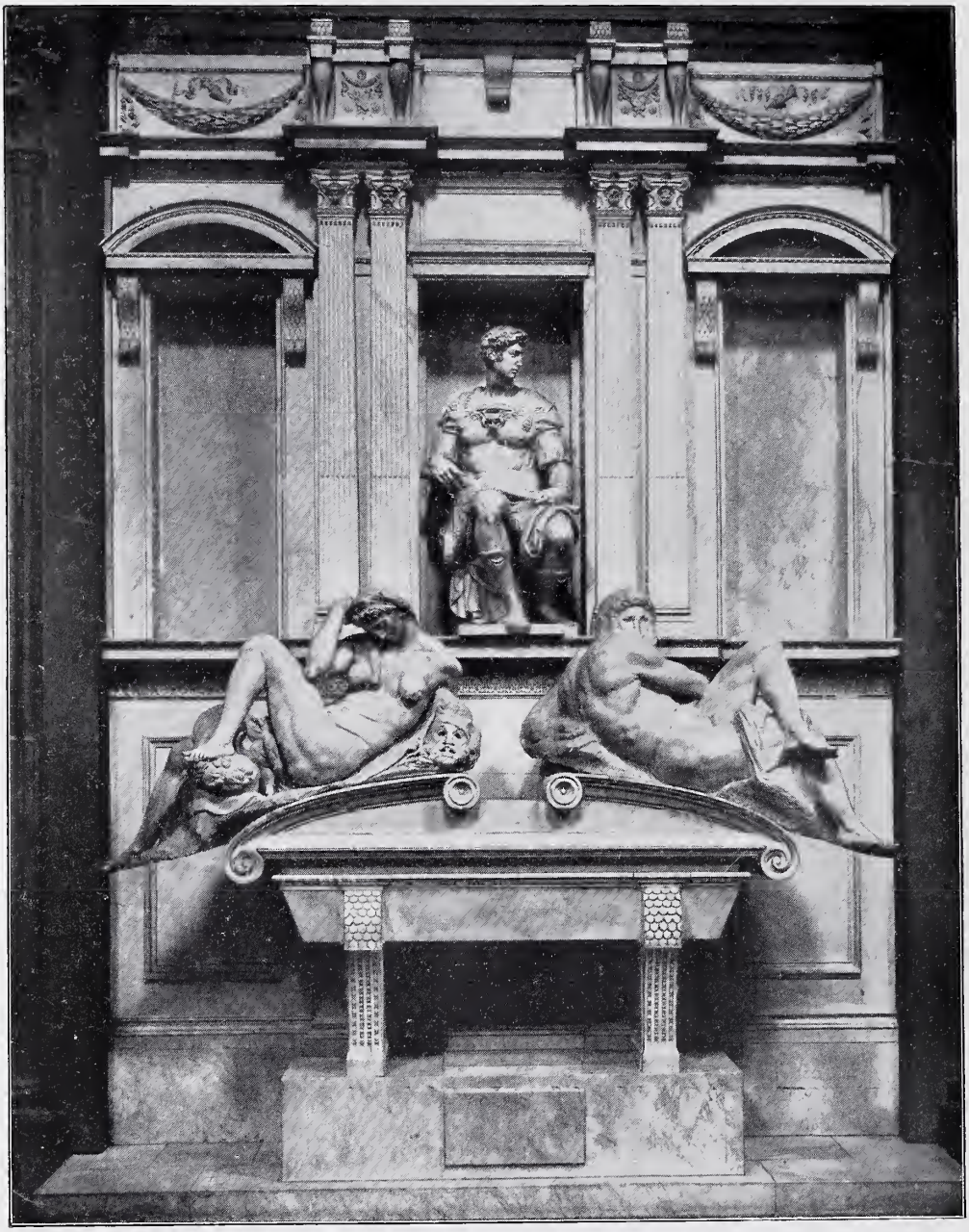
D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

* Florence, San Lorenzo (Nouvelle Sacristie) Marbre, H. 2,07

La Vierge et l'Enfant Jésus

1524—1532

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



*Florence, San Lorenzo (Nouvelle Sacristie)

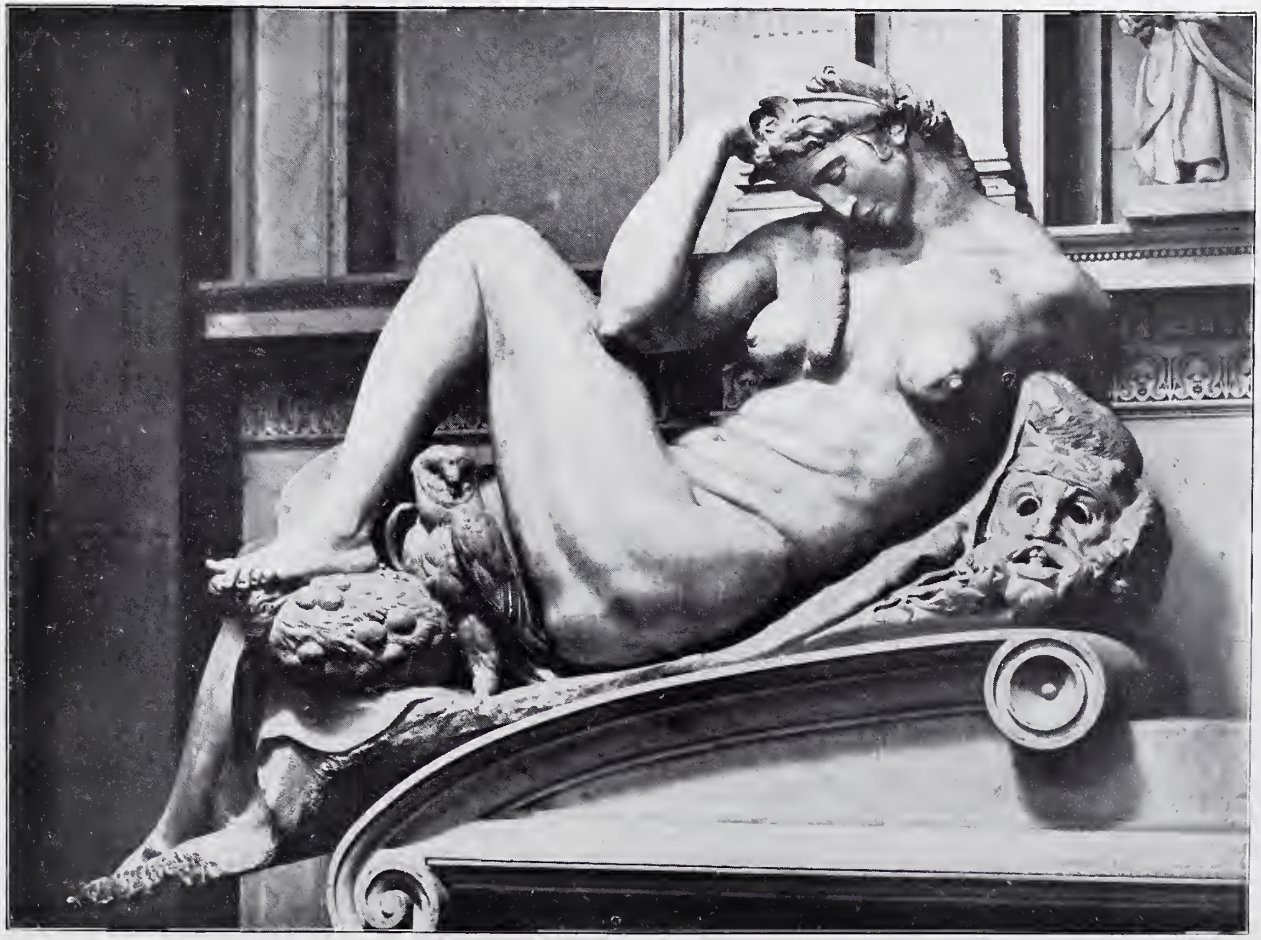
Tombeau de Julien de Médicis
1521—1534

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Florence, San Lorenzo (Nouvelle Sacristie) Marbre, H. 1,80

Julien de Médicis
1524—1533

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

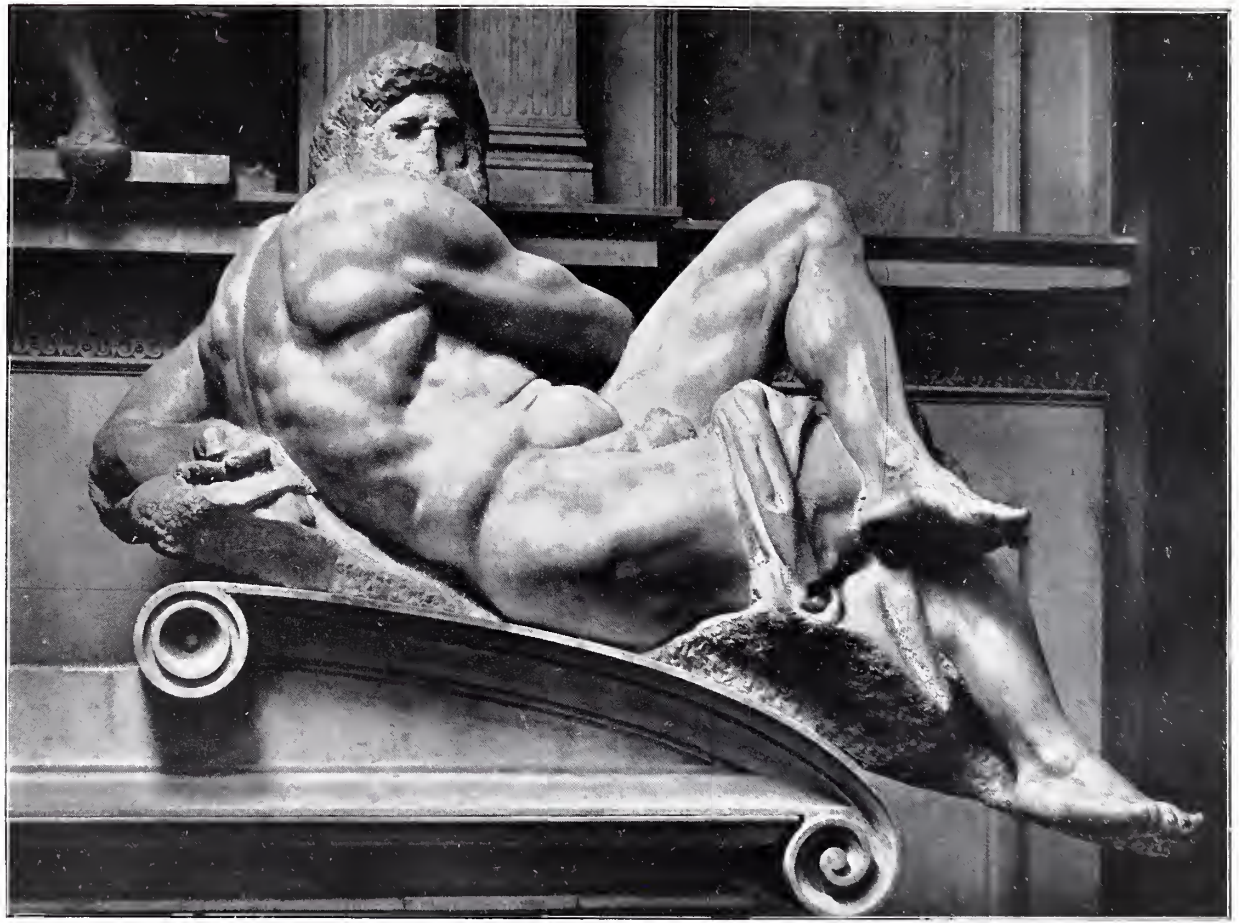


*Florence, San Lorenzo (Nouvelle Sacristie)

Marbre

La Nuit
(Tombeau de Julien de Médicis)
1524—1532

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



*Florence, San Lorenzo (Nouvelle Sacristie)

Marbre

Le Jour

(Tombeau de Julien de Médicis)

1524—1532

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Florence, San Lorenzo (Nouvelle Sacristie)

Tombeau de Laurent de Médicis
1521—1534

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Florence, San Lorenzo (Nouvelle Sacristie) Marbre, H. 1,80

Laurent de Médicis
1524—1533

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Florence, San Lorenzo (Nouvelle Sacristie)

Marbre

Le Crépuscule
(Tombeau de Laurent de Médicis)
1524—1533

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Florence, San Lorenzo (Nouvelle Sacristie)

Marbre

L'Aurore

(Tombeau de Laurent de Médicis)

1524—1533

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Florence, San Lorenzo (Nouvelle Sacristie)

L'Aurore (Détail)
(Tombeau de Laurent de Médicis)
1524—1533

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Florence, Académie des Beaux Arts

Terre, grandeur Nature

Dieu d'un Fleuve

D'après une Photographie de Manelli, Florence

* Florence

Bibliothèque Laurentienne
Vestibule
1524—1534

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

≠ Florence, Musée National — Marbre, H. 2,80

La Victoire
Vers 1525

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Florence, Musée National

Marbre, H. 1,49

David
(antérieurement nommé Apollon)
Vers 1530

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Le Jugement dernier
1534—1541

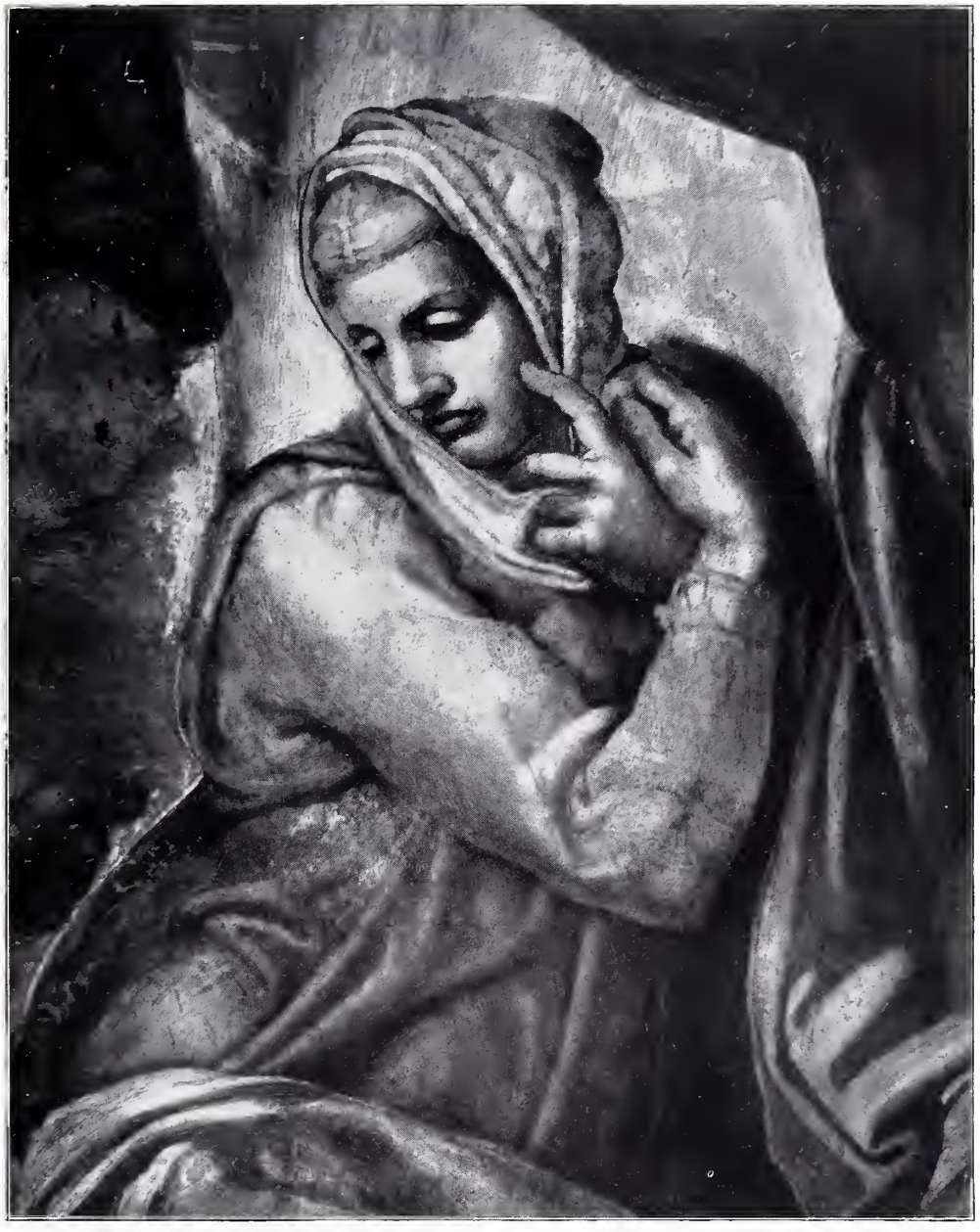
D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Christ et la Madone
Détail du Jugement dernier
1534—1541

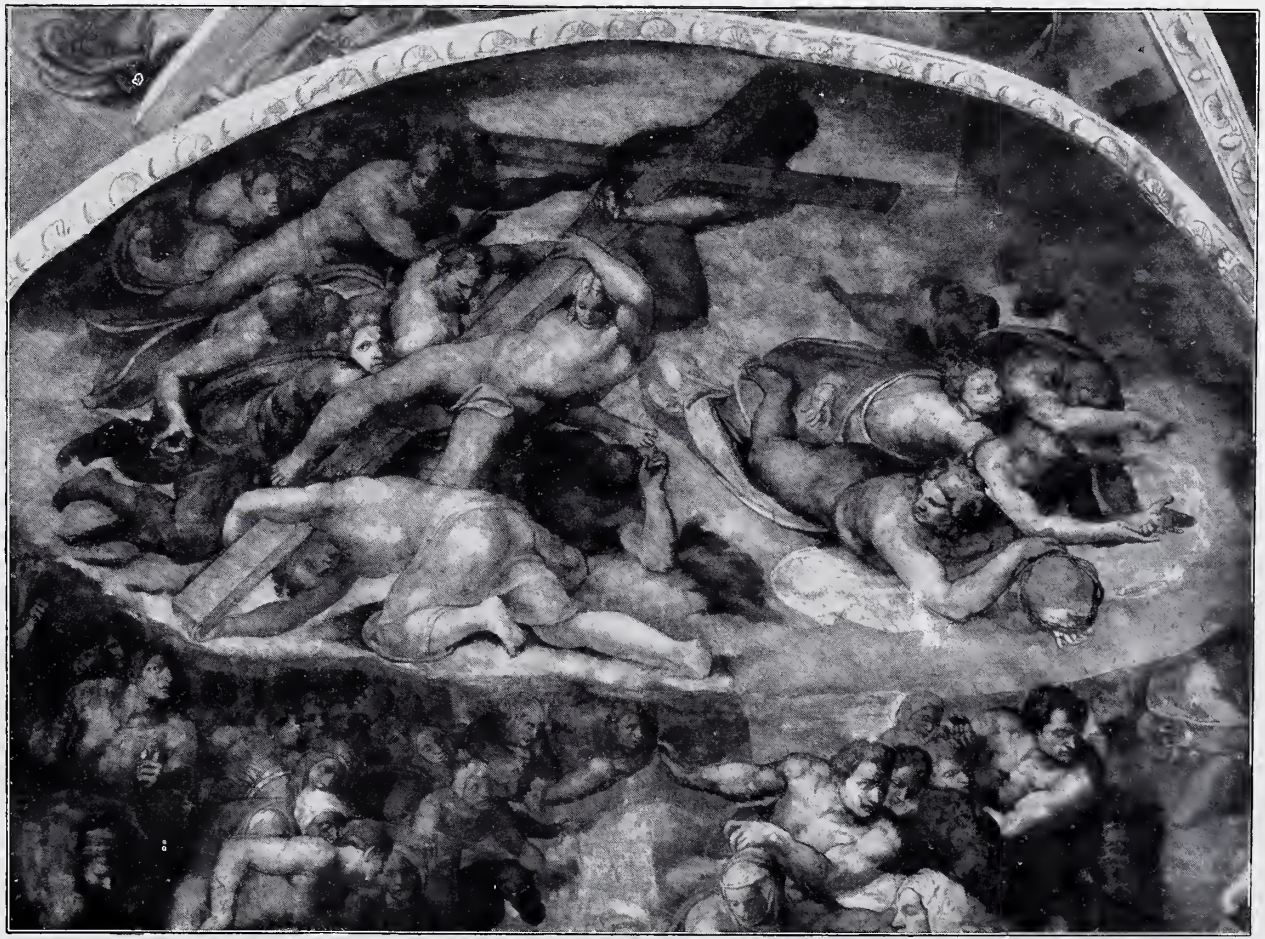
D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Le Jugement dernier
Détail de la Madone

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



*Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Jugement dernier
Détail

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Jugement dernier
Détail

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Jugement dernier
Détail

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Le Jugement dernier
Détail

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Jugement dernier
Détail

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Le Jugement dernier
Détail

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Chapelle Sixtine — Fresque

Le Jugement dernier
Détail

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Chapelle Sixtine

Fresque

Le Jugement dernier
Détail

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Florence, Musée National

Marbre, H. 0,65

Brutus
Après 1539

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Saint Pierre in Vincoli

Tombeau du Pape Jules II
Achevé en 1545

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Saint Pierre in Vincoli — Marbre, H. 2,03

Rachel

Vers 1543—1545

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Saint Pierre in Vincoli — Marbre, H. 2,07

Lea

Vers 1543–1545

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Vatican (Cappella Paolina)

Fresque

Le Crucifiement de Saint Pierre

1542—1550

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence

*Rome, Vatican (Cappella Paolina) Fresque

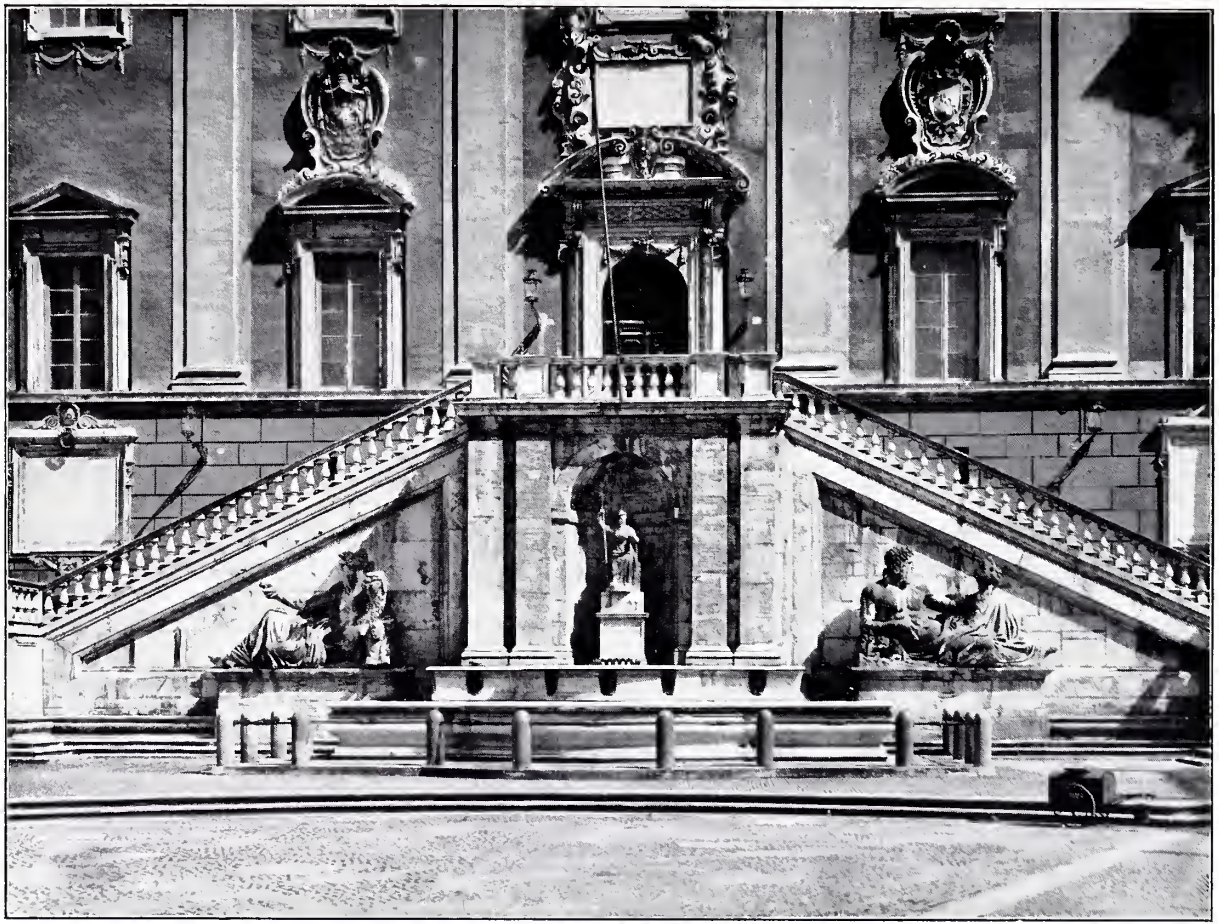
La Conversion de Saint Paul
1542—1550

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence

Rome

La Place du Capitole
Commencée en 1546

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



* Rome

L'Escalier du Palais Sénatorial

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Plan
D'après la Grav

pitole
Du Pérac (1569)

* Rome

Le Palais des Conservateurs

*Rome

Le Musée du Capitole

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome

Le Palais Farnèse

Michel Ange: Vers 1547

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome

La Cour du Palais Farnèse
Michel Ange : Vers 1547

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Palais Rondanini

Marbre

Pietà

Vers 1550

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence

*Florence, Cathédrale — Marbre, H. 2,34

La Mise au Tombeau
1550

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

*Rome

L'Eglise de Saint Pierre

*Rome

La Coupole de l'Eglise de Saint Pierre
1557

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome

L'Eglise de Saint Pierre
1558

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome

Porta Pia, Côté extérieur
1561

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence

* Rome

Porta Pia, Côté intérieur
1561

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence

* Rome

Sainte Marie des Anges
1563—1566

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome

La Cour du Musée des Thermes
Vers 1563—1566

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

APPENDICE

ŒUVRES DOUTEUSES

≠Florence, Musée National — Marbre, L. 0,21

Masque de satyre

D'apres une Photographie de D. Anderson, Rome

*Sienne, Cathédrale

Saint François
Vers 1501—1505

Marbre

Saint Jacques
Vers 1501—1505

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence

*Sienne, Cathédrale

Saint Grégoire

Saint Pierre

Vers 1501—1505

Marbre

Saint Pie

D'après Bode, « Monuments de la Sculpture Toscane pendant la Renaissance »
(Bruckmann & Cie., Editeur, Munich)

*Rathshof (Livland), E. v. Liphart — Marbre, H. 0,40, L. 0,30

Apollon et Marsyas

*Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric — Marbre, H. 0,785

Apollon

*Bologne, Palais Communal

Aigle

*Turin, Musée Royal

Marbre

L'Amour endormi

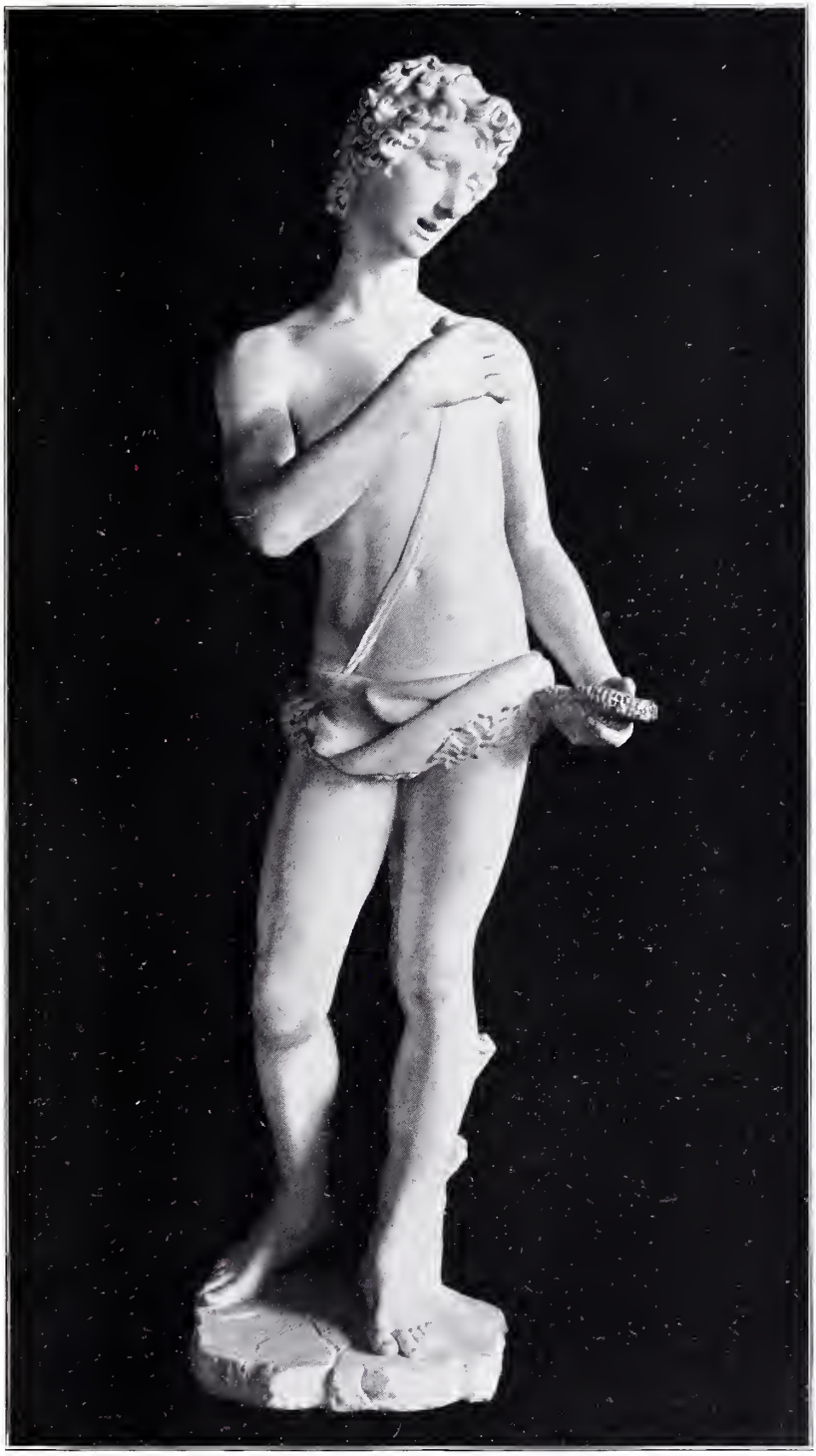
D'après Bode, « Monuments de la Sculpture Toscane pendant la Renaissance »

*Milan, Collection Crespi

La Vierge et l'Enfant Jésus

*Florence, San Spirito

Le Christ en Croix



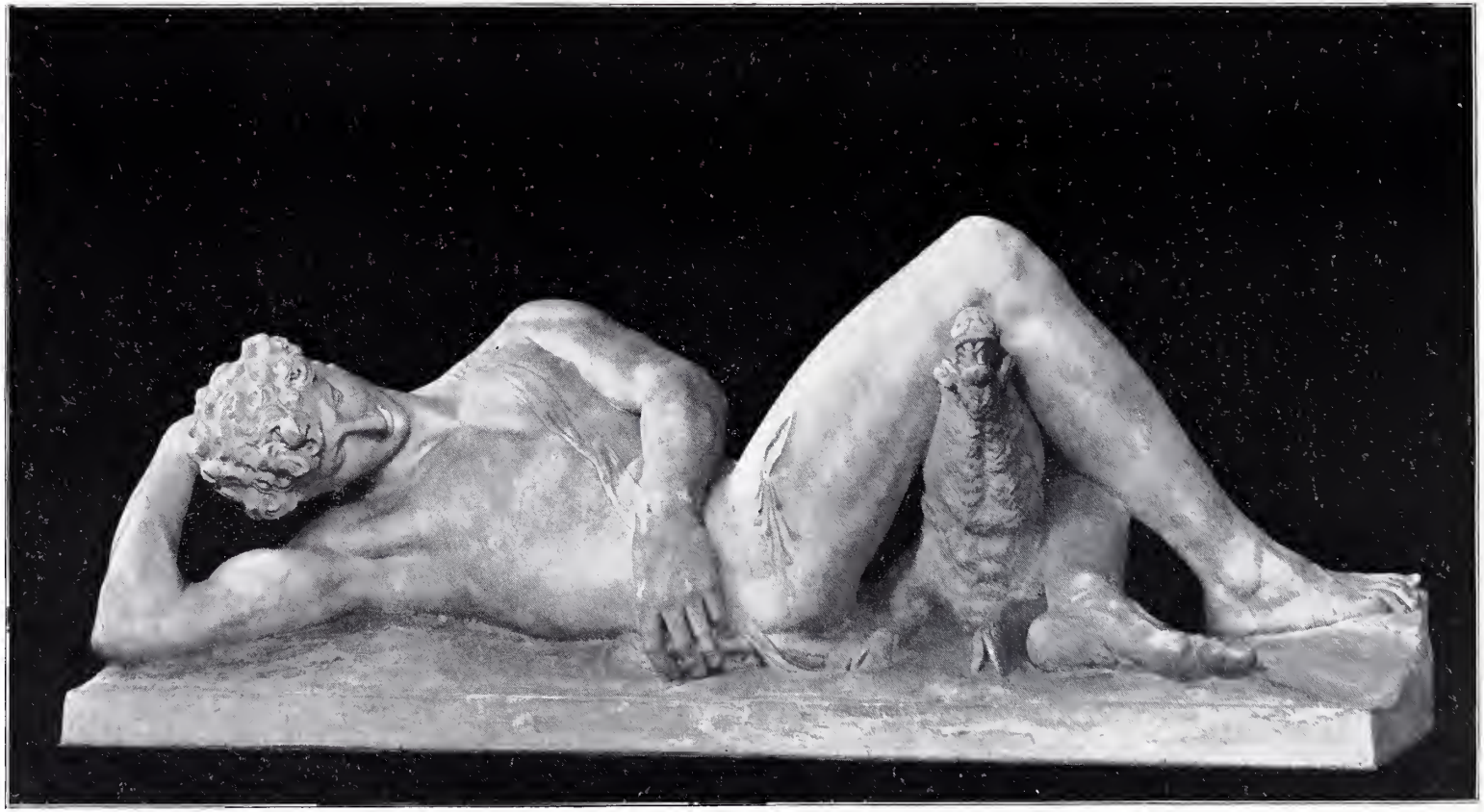
*Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric — Marbre, H. 1,42

Saint Jean Baptiste
(Il Giovannino)

*Florence, Offices

Bacchus et La Vigne

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence



*Florence, Musée National — Marbre

Adonis mourant

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Londres, Musée Victoria et Albert — Cire

Hercule et Cacus

Vers 1528

* Florence, Musée Buonarroti — Fragment

Samson vainqueur d'un Philistin

Vers 1528

D'après Bode, « Monuments de la Sculpture Toscane pendant la Renaissance »

*Florence, Musée Buonarroti

Terre Cuite, H. 0,42

La Vierge et l'Enfant Jésus
Esquisse
1521—1522

D'après une Photographie d'Alinari frères, Florence

*Londres National Gallery — Panneau, H. 1,66, L. 1,48

La Mise au Tombeau

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Vienne, Galerie Impériale et Royale des Beaux Arts — Panneau, Diamètre 0,66

La Vierge et l'Enfant Jésus avec Saint Jean

D'après une Photographie de la Société des Historiens de l'Art

Londres, National Gallery — Panneau, H. 1,00, L. 0,82

La Vierge et l'Enfant Jésus, avec Saint Jean et quatre Anges

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Londres, National Gallery

Léda

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

NOTES EXPLICATIVES

(Les astérisques placées à côté des noms qui désignent l'endroit où se trouvent les œuvres de l'Artiste renvoient à ces notes.)

Frontispice. — Attribué à MARCELLO VENUSTI (1515—1576). — Au dire de BURCKHARDT « de beaucoup le meilleur des portraits de MICHEL ANGE ».

P. 3 à 5. L'ange qui porte un candélabre et les deux Saints qui suivent (Saint Pétrone et Saint Procule) ont été exécutés d'Octobre 1494 au printemps de 1495, sur commande de GIAN FRANCESCO ALDOVRANDI, pour le reliquaire de Saint Dominique, à Bologne; (les autres motifs d'ornementation sont dûs à NICCOLÒ DELL'ARCA). Antérieurement à 1572, Saint Procule (p. 5), dont les jambes avaient été diversement endommagées, fut transporté ailleurs et remplacé par un personnage de PROSPERO SPANI, dit CLEMENTI. Lors de la restauration du reliquaire, qui eut lieu peu d'années après, l'œuvre de MICHEL ANGE fut réintégrée à sa place.

P. 6. Le personnage fut commandé en 1497 par JACOPO GALLI, mais terminé très peu avant 1499.

P. 7. Ce groupe fut commandé par le Cardinal JEAN DE VILLIERS DE LA GROLAYE, ambassadeur français auprès du Souverain Pontife. L'affaire fut conclue le 26 Août 1498 et les honoraires fixés à 450 ducats d'or ; les négociations avaient commencé pendant l'automne de 1497 et MICHEL ANGE avait déjà fait le voyage de Carrare, pour y choisir son marbre. C'est la seule œuvre de MICHEL ANGE qui porte sa signature. Sur le ruban qui traverse la poitrine de la Vierge on lit ces mots : MICHAEL ANGELUS BONAROTUS FLORENT. FACIEBAT. L'artiste doit avoir tracé cette inscription sous le coup du dépit provenant de ce que son nom était inconnu à Rome. Le groupe était destiné à la Chapelle de Sainte Pétronille, dans l'ancienne Église de Saint Pierre ; mais il resta longtemps dans une rotonde voisine et prit place définitivement dans la première Chapelle à droite ; l'obscurité de cette Chapelle, non moins que les proportions colossales de son architecture, nuisent à l'effet de l'œuvre. La croix de marbre qui se détache en relief sur la paroi de marbre polychrome, ainsi que les deux anges de bronze qui soutiennent une couronne au-dessus de la tête de la Vierge, sont des additions de style baroque.

P. 8. Fut en 1506, vendu pour 100 ducats à des négociants flamands de la famille des MOSCHERONI (MOUSCRON) de Bruges ; ils en firent présent à l'Église Notre-Dame de leur ville. CONDIVI donne par erreur à l'œuvre le nom de la Madone de Bronze. DÜRER la mentionne dans son Journal de Voyage en Hollande (1520). Une seconde main est manifestement intervenue dans l'exécution.

P. 9. La maquette de terre qu'on voit à droite, présente David dans un mouvement original, tout opposé à celui de la statue de marbre (p. 10 et 11) ; d'ailleurs, on n'y trouve encore ni l'intensité des muscles ni l'acuité du regard. Par contre, la maquette de cire, qui est à gauche, marque une importante gradation dans l'expression du mouvement. La minute où l'œil vise est passée ; au repos a succédé l'action. Très vraisemblablement, cette dernière conception, plus habile, nous met en présence d'une maquette destinée non pas au David de marbre des pages 10 et 11, mais à un David de bronze, qui fut commandé à notre auteur un an plus tard, le 12 Août 1502, par le Maréchal PIERRE DE ROHAN. Après de longues et incessantes réclamations, cette statue fut achevée, en Octobre 1508, par BENEDETTO DA ROVEZZANO, emballée le 16 Novembre et expédiée en France, via Livourne. On en a perdu toute trace.

P. 10 à 12. Le traité relatif à l'exécution du David fut conclu le 16 Août 1501. Il cédait à MICHEL ANGE une puissante ébauche de BARTOLOMMEO DI PIETRO (et non AGOSTINO

DI DUCCIO) et lui assurait, pendant son travail, une mensualité de 6 florins d'or. Le 13 Septembre, l'artiste se mit à l'ouvrage; en Février 1502, son David était à moitié terminé; le 25 Janvier 1504, furent prises les premières dispositions relatives à l'érection de la statue. SIMONE DEL POLLAJUOLO était tenu d'aider MICHEL ANGE au transport. Le 8 Juin, l'érection était chose faite. CRONACA et ANTONIO DA SANGALLO exécutèrent le piédestal. Le 8 Septembre, tout était fini. Lors d'une émeute, le 26 Avril 1528, une pierre brisa le bras gauche de la statue. COSME Ier DE MÉDICIS le fit remettre en 1543. En 1874, le David fut transporté à l'Académie des Beaux-Arts de Florence pour être soustrait aux intempéries; et là, sous la crudité du jour qui tombe d'en haut, ses colossales proportions font un effet encore plus puissant que jadis en plein air, devant l'imposante masse cubique du Palais ducal.

P. 13. En 1497, JACOPO GALLI fit commande à MICHEL ANGE d'un Cupidon que, jusqu'à nos jours, les critiques ont identifié avec le Cupidon bandant l'arc de la page 13. C'est une erreur. La description qu'ULYSSE ALDOVRANDI *(Les Statues de Rome, 1556)* donne de la statue de GALLI n'a aucun rapport avec notre Cupidon: *Apollon* (c'est ainsi qu'il le désigne) *est complètement nu; il a un carquois et des flèches à son côté; un vase devant les pieds.* Le personnage, en dépit de la complexité du motif qui, en soi, ferait croire à une exécution ultérieure, date incontestablement de la jeunesse de l'artiste et, d'une manière plus précise, des années 1502—1504. Le modelé incorrect et insuffisamment fouillé, la dureté des méplats et la manière dont les cheveux sont traités, tout cela le rattache techniquement au David. Ultérieurement, l'artiste a su rendre les chairs avec plus de délicatesse et traiter les chevelures avec des moyens moins maigres. De plus, la silhouette a encore un peu le caractère dur et anguleux des figures du XVe siècle.

P. 14. Peint pour ANGELO DONI, amateur florentin, qui fit faire par RAPHAËL (1505) son portrait et celui de sa femme MADDALENA. Après une longue résistance de son client, qui n'éprouvait pas de l'œuvre une entière satisfaction, MICHEL ANGE finit par toucher 100 ducats.

P. 15. Sculpté pour TADDEI. L'influence de LÉONARD DE VINCI ressort ici particulièrement de la complaisance avec laquelle MICHEL ANGE a traité ce motif, qui est si fort dans la manière du peintre florentin.

P. 16. Exécuté pour BARTOLOMMEO PITTI; possédé plus tard par GUICCIARDINI; payé 1400 lires en 1823 par les Offices, d'où il passa récemment dans le Musée National. Les proportions ont acquis de la puissance; l'énergie du mouvement, la simplification caractéristique de la facture font pressentir dans cette Madone, la dernière de la série des Madones de l'artiste, les Sybilles de la Sixtine.

P. 17. Le 24 Avril 1503, les Consuls de l'Arte della Lana (Syndics de la Corporation des Tisserands) et l'Œuvre du Dôme firent la commande de 12 statues représentant les apôtres. En Décembre 1505, le traité fut dénoncé. MICHEL ANGE ne s'était encore attaqué qu'à une seule statue, celle de Saint Mathieu; il la laissa inachevée. Cette ébauche a trouvé place dans la Cour de l'Académie des Arts à Florence.

P. 42. Le personnage a été en grande partie détruit par une explosion de poudre (1798).

P. 81. L'opinion accréditée que ce personnage fût destiné au tombeau de JULES II ne repose sur aucun fondement. Nulle part, mention n'est faite de personnnages assis ou agenouillés. Peut-être se trouve-t-on ici en présence d'une fantaisie artistique, d'un morceau de genre, qu'a pu inspirer le fameux *Tireur d'Epine*, du Capitole. La manière dont l'ouvrage est traité, sa douceur, sa perfection technique — qu'on examine la chevelure — doit nous faire écarter décidément l'hypothèse que MICHEL ANGE l'aurait exécuté pendant sa jeunesse.

P. 82 et 83. Des quatre blocs expédiés de Carrare le 24 Juin 1508, sortirent « la grande statue » qui représente Moïse; « deux statues » qui représentent des esclaves et se trouvent au Louvre; enfin une « statue de Sa Sainteté ». De cette dernière on ne sait rien. Le 3 Octobre 1511, il est question de la réplique en marbre des trois autres, travail qui ne fut mené rondement qu'en 1513. En 1515, MICHEL ANGE toucha 2600 ducats; le 21 Avril 1516, eut lieu l'examen des œuvres; la même année, l'artiste toucha 1500 autres ducats.

Il y a lieu de croire que les trois statues étaient alors terminées. Quand MICHEL ANGE dut rentrer définitivement à Florence, il les fit emballer à Rome.

P. 84 et 85. En 1542, MICHEL ANGE écarta (du tombeau de JULES II) ces deux statues complètement achevées en 1516, et leur substitua les personnages de Léa et Rachel. Il en fit don à RUPERTO STROZZI, qui avait mérité sa reconnaissance par des soins prodigués lors d'une maladie grave. Celui-ci les donna ultérieurement à FRANÇOIS Ier, qui les fit passer en France. Elles occupent actuellement au Louvre une bien mauvaise place.

P. 86 à 89. Ce sont évidemment les quatre statues destinées au monument de JULES II et dont SALVIATI, le 13 Février 1519, garantissait au Cardinal d'Agen le rapide achèvement. En Octobre 1518, on fit venir de nouveaux blocs de Carrare.

P. 90. Commandé le 15 Juin 1514 par trois Romains, BERNARDO CENCI, chanoine de Rome, maître MARIO SCAPPUCCI et MARTELLO VARJ, pour l'Église Santa Maria sopra Minerva. Honoraires fixés à 200 ducats. Le 21 Décembre 1518, MICHEL ANGE mande que le bloc de Carrare ne lui est pas encore parvenu. En Avril 1520, la statue était terminée, sauf quelques détails. L'artiste l'expédia sur Rome, à son compagnon PIETRO URBINO, pour qu'elle y fût parachevée et mise en place. En Septembre 1521, il chargea FEDERICO FRIZZI de rectifier quelques coups de ciseau de PIETRO. La statue fut inaugurée le 27 du même mois.

P. 91 à 102. Les premières négociations relatives aux tombeaux des Médicis furent entamées, durant l'automne de 1520, par JULIEN DE MÉDICIS, qui devint pape sous le nom de CLÉMENT VII. En 1524, l'échafaudage du monument était dressé et le travail d'architecture commencé. En 1525, MICHEL ANGE attaqua les quatre Allégories. En Juin 1526, mention est faite de la Madone. Le 29 Septembre 1531, la Nuit et le Matin sont achevés ; le Soir et la Madone sont encore sur le chantier. En 1532, le sculpteur romain MONTORSOLI est engagé comme aide ; il doit terminer la statue de Giuliano et, plus tard, exécuter celle de Saint Cosmas. En 1531, GIOVANNI DA UDINE fut appelé pour contribuer à la décoration de certaines parties. Les dernières dispositions furent prises plus tard par GIORGIO VASARI, d'après les instructions de MICHEL ANGE. Le 20 Septembre 1534, MICHEL ANGE quitta Florence pour toujours.

P. 103. Dans l'*Inventaire de Cosme Ier* (1533) figure « *uno torso di bronzo ritratto da uno fiume di Michelagnolo* », avec lequel a été identifié récemment, par ADOLPHE GOTTSCHEWSKI un bronze du Musée National de Florence. Lors d'une enquête plus approfondie de ce critique, une indication d'ADOLPHE HILDEBRAND fit voir dans l'original de plâtre qui est dans la Salle des Moulages de l'Académie Florentine, une copie d'après Phidias (Cf. ADOLPHE GOTTSCHEWSKI, *Chronique des Arts plastiques* 1906, p. 189 sqq. — *Revue d'Art* 1906, Mai-Juin ; *Annuaire Munichois des Arts plastiques* I, 1906, p. 43 sqq.).

P. 104. Le 21 Janvier 1524, MICHEL ANGE donna l'esquisse de la Bibliothèque de San Lorenzo ; les plans plus détaillés suivirent de près. Le 24 Septembre 1524, BACCIO BIGIO en entreprit la construction. En 1559 seulement, MICHEL ANGE livra le modèle de l'escalier, qu'exécuta VASARI.

P. 105. Inachevé. Désigné d'abord sous le nom d'Appolon ; reconnu aujourd'hui pour un David qui se prépare à jouer de la fronde. *L'Inventaire de Cosme Ier* à Florence (1533) cite « *uno David del Buonarroto imperfetto (ed un putto antico con aquila a piedi)* » avec lequel s'identifie évidemment notre personnage. Peut-être est-ce « l'Apollon avec son carquois » qui fut commandé en 1530 par BACCIO VALORI.

P. 106. Ce groupe ne peut pas avoir fait partie des Victoires du tombeau de JULES II, dont les personnages, comme l'indiquent les esquisses, sont habillés. D'ailleurs, la comparaison de l'œuvre avec les petits modèles des pages 152 et 153 ainsi qu'avec les statues de la Vingtième année en font trés vraisemblablement remonter l'exécution à cette époque. Il ne serait pas impossible que nous fussions en présence d'un des groupes destinés à la façade de San Lorenzo.

P. 107 à 117. CLÉMENT VII avait déjà songé à faire exécuter un *Jugement dernier* ; mais c'est PAUL III qui en fit la commande ferme le 13 Octobre 1534. L'inauguration en eut lieu

le 25 Décembre 1541. Un successeur presque immédiat de PAUL III, PAUL IV, anti-réformateur, voulut par pruderie, faire détruire la fresque. Les instances, les prières des artistes — le peintre MUZIANO se jeta aux pieds du pape — le firent revenir sur sa décision, à condition qu'on jetât quelques voiles sur les nudités. DANIELE DA VOLTERRA s'attela à cette besogne ; elle fut achevée sous CLÉMENT XII par STEFANO POZZI, qui reçut à cette occasion le sobriquet de « Tailleur de caleçons ».

P. 118. Ce buste qui s'adresse vraisemblablement à la mémoire de LORENZINO DE MÉDICIS, mort en 1539, après avoir, en 1537, tué l'hypocrite et cruel ALEXANDRE, fut exécuté à la prière de DONATO GIANOTTI pour le Cardinal RIDOLFI. Il naquit des conciliabules tenus entre GIANOTTI et MICHEL ANGE sur la liberté et la chute de la tyrannie. Si BRUTUS et CASSIUS sont, au fond des Enfers, condamnés par le DANTE, qui considère l'assassinat de CÉSAR, grand homme après tout, comme un crime sauvage, le meurtre de cette brute qu'était ALEXANDRE passa toujours pour un acte libérateur. Le buste fut achevé par TIBERIO CALCAGNI.

P. 119 à 121. Le premier traité concernant l'exécution d'un tombeau pour JULES II fut conclu au printemps de 1505. Il comportait plus de 40 statues. Les honoraires étaient fixés à 10000 ducats et la durée du travail à cinq ans. Le 6 Mai 1513, un second traité suivit, où intervenait la famille du pape récemment décédé. Puis un troisième, entre le 4 et le 11 Juillet 1516. La conception du monument date de 1525. En 1530 et 1531, nouvelles négociations, d'où surgit un quatrième traité (29 Avril 1532). L'emplacement du monument sera San Pietro in vincoli et MICHEL ANGE promet un nouveau projet. Il y est question de six statues commencées, au nombre desquelles figurent vraisemblablement les personnages d'Esclaves. Fra GIOVANNI MONTORSOLI est engagé comme aide. Le 5 Juin marque la ratification du premier traité. L'autel de Saint Pierre sera déplacé pour l'édification du tombeau et réédifié comme maître-autel. Par convention du 27 Février 1542, RAFFAEL DA MONTELUPO est chargé d'exécuter la Madone, les Prophètes et la Sybille. Il doit en outre, d'après certaines clauses du nouveau projet, exécuter une Léa (Vita activa) et une Rachel (Vita contemplativa). Les Esclaves sont écartés. Un cinquième traité du 20 Août 1542 établit que MICHEL ANGE n'aura à livrer que le Moïse ; PIETRO URBINO, son aide, touchera 800 écus et RAFFAEL DA MONTELUPO 555 écus pour cinq statues. En fin de compte, c'est MICHEL ANGE lui-même qui fit la Léa et la Rachel. En Janvier 1545, RAFFAEL DA MONTELUPO livra la Madone, la Sybille et les Prophètes et, en Février, MICHEL ANGE ses statues. Voici comment dans la *Divine Comédie,* DANTE nous présente les personnages de Léa et de Rachel : dans la Purgatoire (XXVIII, p. 94 sqq.) le poète voit en songe Léa, la Vie active, cueillir les fleurs et Rachel la Vie contemplative, s'abimer dans la contemplation. Au chant suivant, il rencontre la cueilleuse de fleurs dans une prairie dont il est séparé par le Styx ; tandis qu'au dernier chant, Rachel lui montre le chemin du paradis. Et Léa n'est autre que Mathilde, amie de Béatrice ; et Rachel, c'est Béatrice elle-même.

P. 122 et 123. La commande de ces fresques destinées à la Chapelle Paolina, construite par ANTONIO SANGALLO LE JEUNE, date de 1542. Elles furent terminées en 1550.

P. 124 à 129. Le grand escalier qui accède au Capitole date de 1536 ; la statue équestre de Marc Aurèle fut érigée en 1538. Entre temps, on sollicita de MICHEL ANGE un projet concernant de vastes bâtiments, qui fut livré en 1546 seulement. La conception de l'artiste ne nous est connue que par une gravure de DU PÉRAC (p. 126 et 127) qui est de 1569. En 1546 on commença la construction du Palais du Sénateur et du Grand Escalier double. Le parapet du premier plan et la balustrade furent encore exécutés du vivant de MICHEL ANGE ; mais c'est après sa mort seulement que fut construit, et achevé en 1568, le Palais des Conservateurs. Bientôt après, le Palais contigu, dans lequel se trouve aujourd'hui le Musée du Capitole fut érigé par un architecte ignoré, GIACOMO DEL DUCA, qui, chargé du travail, s'en acquitta plutôt mal.

P. 130 et 131. En 1546, le pape PAUL III institua un concours pour l'achèvement du Palais Farnèse, dont ANTONIO DA SANGALLO n'avait pas mené la construction à bonne fin. PIERINO DEL

VAGA, SEBASTIANO DEL PIOMBO, VASARI et MICHEL ANGE y prirent part. MICHEL ANGE, dont le projet supérieurement ingénieux fit grande impression, obtint la commande, le 3 Octobre 1546. Outre la fameuse corniche, il exécuta l'étage supérieur du Château, la grande fenêtre qui surmonte le portail principal et les armoiries des Farnèse.

P. 132. Ce groupe inachevé est probablement le même qu'une ébauche mentionnée en 1550. L'inscription qu'on y voit est naturellement ultérieure. Un groupe analogue, et qui justement est inachevé aussi, doit se trouver dans le Château de Palestrina.

P. 133. MICHEL ANGE travailla à partir de 1550 à ce groupe, qu'il destinait à son propre tombeau. Il resta inachevé et tenu à l'écart jusqu'à ce que COSME III, en 1772, lui eut trouvé dans la Cathédrale de Florence une place où il est encore. Elle est d'ailleurs bien mauvaise : l'obscurité de la coupole empêche presque de le voir.

P. 134 à 136. MICHEL ANGE, en Septembre 1535, avait été nommé chef des travaux d'architecture, de sculpture et de peinture exécutés au Palais apostolique. Le 1er Janvier 1547, il devint en outre architecte de Saint Pierre. Sans accepter aucune rémunération, il commença en 1557 l'exécution d'une maquette en bois pour la coupole. Il la flanqua de quatre coupoles plus petites, qu'il substitua au projet de tours de l'architecte BRAMANTE. A sa mort le *tambour* était achevé. C'est seulement de 1580 à 1590 que la coupole fut cintrée et la *lanterne* placée. En 1592 tout était terminé. D'après les plans de BRAMANTE et MICHEL ANGE, les bases de l'édifice devaient affecter la forme de la croix grecque. Les scrupules du clergé romain firent adopter un dispositif en longueur, auquel se rallia, sur les instances du pape, l'architecte MADERNO. La façade, de style baroque, sans consistance organique, fait une tache fâcheuse dans l'harmonie de la construction et jure avec l'élégance des lignes qui donnent une vie intense à la coupole. Et les magnifiques colonnades de BERNINI n'y peuvent rien. Mais la coupole superbe, en dépit des discordances voisines, plane sans en être amoindrie, au-dessus de la Ville Eternelle.

P. 137 et 138. Les premiers dessins de MICHEL ANGE relatifs au côté extérieur remontent au mois d'Août 1561. La porte ne fut exécutée qu'assez longtemps après.

P. 139 et 140. Le premier projet concernant la transformation des Thermes de Dioclétien en Église consacrée à Sainte Marie des Anges et le Cloître des Dominicains qui en entoure l'emplacement fut terminé en 1561. La reconstitution en fut exécutée de 1563 à 1568. Mais les changements opérés au XVIII^{e} siècle le rendent à peu près méconnaissable. Seul le jardin aux Cent Colonnes, affecté récemment au Musée des Thermes, est resté en l'état que lui avait donné MICHEL ANGE.

APPENDICE

(Désireux de laisser toute sa pureté à l'œuvre de MICHEL ANGE, nous avons écarté avec grand soin tout ce qui nous paraissait douteux)

P. 143. Il est inadmissible qu'on fasse de ce masque une œuvre de jeunesse de MICHEL ANGE. La force de la conception, les raffinements de l'exécution ne sont ni d'un artiste inexpérimenté, presque un enfant, ni de la fin du XV^{e} siècle ; jamais l'un ni l'autre n'aurait produit rien de pareil. C'est même une œuvre de date avancée dans le XVI^{e}.

P. 144 et 145. Le 22 Mai 1501 furent jetées les bases d'un traité passé entre MICHEL ANGE et le Cardinal FRANCESCO PICCOLOMINI ; il concernait l'ornementation d'un autel de la Cathédrale de Sienne, qui comportait 15 personnages. Le 25 Septembre 1504, le traité fut repris par les parents du Cardinal, JACOPO et ANDREA PICCOLOMINI. Le 5 Décembre 1537, ANTONIO MARIA PICCOLOMINI transféra les droits de MICHEL ANGE à PAOLO DI OLIVERIO DE' PANCIATICHI DA PISTOJA. Enfin, se présente une dernière combinaison : cinq des statues qui ne sont pas encore installées sur l'autel sont assignées à MICHEL ANGE. Celle de Saint Pierre, entre toutes, révèle sa touche puissante (p. 145) ; les autres sont de moindre valeur. Elles peuvent tout au plus avoir été ébauchées par l'artiste. La froideur des attitudes choque autant que l'extrême faiblesse de l'exécution. On peut expliquer le premier de ces défauts par la nécessité où s'était trouvé l'artiste d'adapter

sciemment ses poses à celles de quelques statues qu'ANDREA BREGNO, élève de MINO DA FIESOLE, avait faites pour l'autel. La mauvaise exécution est assurément imputable aux aides de l'artiste, et notamment au dernier d'entre eux PAOLO DA PISTOJA, qui acheva les personnages. Le Saint François a été fait par TORRIGIANI.

P. 146. Le motif de gauche est la reproduction directe d'un camée qui appartient aux MÉDICIS. W. BODE (*Bulletin de la Collection artistique du Roi de Prusse,* XII p. 167 à 170) a voulu fournir la preuve que ce bas-relief était proche parent d'une statuette de MICHEL ANGE, beaucoup mieux exécutée (motif de droite) qui se trouve à Berlin dans le Musée de l'Empereur Frédéric (*Bulletin de la Collection artistique du Roi de Prusse,* XXII p. 88 et 89). La comparaison de ce morceau avec le bas-relief conservé au Musée National (p. 2) accuse un contraste profond dans la facture des personnages et dans le traitement du marbre. Les poses maniérées et les formes grêles de l'un n'ont aucun rapport avec la véhémence du mouvement et la puissance un peu massive de l'autre.

P. 147 (en haut). Cet aigle aurait été exécuté pendant le premier séjour de l'artiste à Bologne. Or, le caractère superficiel de l'exécution écarte la possibilité de l'attribuer à la jeunesse du maître, qui n'aurait pas manqué une si belle occasion de satisfaire sa passion de réalisme.

P. 147 (en bas). Cet Amour endormi est le dernier qui ait été identifié avec l'Amour de 1495, donné comme antique (cf. CONRAD LANGE : *L'Amour de Michel Ange,* Leipzig 1898, et les *Grenzboten* de 1899 n° 47). Bien des fois on crut avoir retrouvé l'original de MICHEL ANGE, notamment à Mantoue, il y a des années. En 1502 l'Amour, qu'un marchand d'objets d'art BALDASSARE DEL MILANESE devait acheter, était en la possession d'ISABELLE GONZAGA. Plus tard CESARE BORGIA, GUIDOBALDO DA MONTEFELTRE, d'autres encore, le possédèrent. Il doit avoir été égaré en 1690, lors du pillage de Mantoue. Malheureusement les nombreuses descriptions qui composent son histoire sont en désaccord parfait avec chacune des statues plus récemment désignées comme l'original de MICHEL ANGE et en particulier avec l'œuvre de Turin (exemple : *Pendant que, son flambeau à l'écart, l'Amour bercé s'endort;* ou encore : *Un flambeau et un arc, des ailes aux épaules, à ses côtés un carquois rempli de flèches acérées*). Pareilles contradictions dispenseraient de s'appesantir sur la valeur artistique de l'œuvre. Quand un artiste a su camper si puissamment les personnages de son combat (p. 2), on n'ose vraiment pas le rendre responsable d'une composition si imparfaite, d'une facture si médiocre ; sans compter que l'exécution des détails, chevelure, manteau, &c. répugnent à la manière de MICHEL ANGE.

P. 148 (gauche). Cette Madone a été reconnue récemment comme une œuvre de la jeunesse de l'artiste. C'est évidemment la réplique d'une Madone de l'École de DONATELLO, dont une mauvaise copie se trouve à Berlin, au Musée de l'Empereur Frédéric.

P. 148 (droite). Dans cette œuvre douceâtre, qui appartient vraisemblablement au siècle de porcelaine, le siècle du Rococo, Mr. THODE croit avoir reconnu le crucifix exécuté par MICHEL ANGE, en 1492, pour le prieur de San Spirito.

P. 149. MICHEL ANGE, en 1495, a réellement exécuté pour LORENZO DI PIER FRANCESCO DE MÉDICIS un *Giovannino* (Saint-Jean adolescent). Mais est-ce bien là la statue trouvée en 1875 à Pise et achetée pour Berlin ? Il est assez difficile de lui assigner une place dans la série des œuvres de jeunesse : si on lui compare la lourde et massive exécution des œuvres de Bologne, on est frappé par la légèreté et l'élégance de son allure ; d'autre part, ce personnage de style tourmenté n'a rien de commun avec le Bacchus un peu rude de mouvement, mais si plein d'intime vérité. L'exécution des détails est d'une technique infiniment raffinée, mais elle est complètement dépourvue de ce puissant réalisme qui caractérise généralement les œuvres de jeunesse de MICHEL ANGE. Pour la critique, des controverses sur ce sujet sont particulièrement utiles à consulter : le mémoire de W. BODE dans le *Bulletin de la Collection artistique du Roi de Prusse* (T. II, 1800, p. 72—78) ; WÖLFFLIN : *Les œuvres de la Jeunesse de Michel Ange* (Munich 1891, p. 69) ; du même : *L'Art classique* (3e éd., Munich 1904, p. 47, 49). Dans ce dernier

passage WÖLFFLIN, sans fondement sérieux, revendique l'œuvre pour le Napolitain GIROLAMO SANTACROCE (1502—1537).

P. 150. Cette restauration de l'antique — seuls le torse et les cuisses de Bacchus sont d'ancienne date — a été pour la première fois attribuée à MICHEL ANGE par BAYERSDORFER. On ne saurait combattre trop énergiquement son opinion. Contre une exécution si lâchée proteste la nature énergique de MICHEL ANGE et la justification du critique est sans fondement. La fade expression du visage, la faiblesse des lignes, la vaine élégance de la pose dénotent plutôt la touche d'un Florentin des environs de 1540. Il n'y a pas là plus de MICHEL ANGE que dans la restauration du bras droit du gladiateur mourant ou du bras droit du Laocoon, qu'on lui a attribuée.

P. 151. Cette œuvre grêle, d'un maniérisme raffiné doit être considérée comme une ébauche de MICHEL ANGE achevée par une autre main. On croit y voir une des « Victimes » qui figurent aux pieds de la Victoire pour le tombeau de JULES II.

P. 152 et 153. Ces deux groupes de cire sont douteux. Celui de la page 152 serait la maquette d'un groupe représentant Hercule et Cacus, qui fut commandé à MICHEL ANGE, en Octobre 1525, et ne fut d'ailleurs pas exécuté. De nouvelles négociations eurent lieu le 22 Août 1522 ; MICHEL ANGE manifesta l'intention d'exécuter un groupe de Samson et le Philistin, dont la gravure de la page 153 représenterait la prétendue maquette. Le fréquent rappel de ce groupe dans les tableaux contemporains (notamment dans le Massacre des Innocents de DANIELE DA VOLTERRA) donne au moins à penser que les artistes avaient sous les yeux un modèle authentique du maître. Ce groupe ne fut toutefois pas exécuté, non plus par MICHEL ANGE ; c'est BACCIO BANDINELLI qui, ultérieurement, se chargea du travail et son Hercule et Cacus, de médiocre facture, est encore aujourd'hui devant le Palais Ducal de Florence.

P. 154. Modèle de terre. L'exécution est de caractère trop superficiel pour être attribuée à MICHEL ANGE. Ce ne peut être que la copie d'un élève.

P. 155. Entre toutes les œuvres d'origine douteuse, cette importante Mise au Tombeau se réclame le plus hautement du talent de MICHEL ANGE. Assurément l'artiste y a consacré un carton, une esquisse détaillée. Dans la suite, il exécuta un plus grand nombre de cartons et dessins pour servir à divers peintres. SEBASTIANO DEL PIOMBO et avec lui JACOPO DA PONTORMO sont le plus communément désignés parmi ces collaborateurs. Au reste, le tableau de Londres rappelle de très près la manière du second. La composition générale se rattache sûrement à une époque ultérieure. Elle procède de la « Pietà » du Palais Rondanini (p. 132) tandis que la facture du corps du Christ rappelle le *Jugement dernier*. Certainement MICHEL ANGE a pris une part importante à l'exécution du modèle si parfaitement soigné d'où sortit le cadavre divin. Peut-être cette « Pietà » doit-elle être identifiée avec une « Pietà » aux neuf personnages qu'a laissée l'artiste. Dans ce cas, les deux figures du fond pourraient en faire partie.

P. 156. Ce dessin grêle, cette facture insuffisante font présumer une œuvre de la jeunesse de MICHEL ANGE.

P. 157. Il paraît bien impossible de considérer cette Madone comme une œuvre authentique. Le petit Saint-Jean et la Vierge procèdent de la Madone de Bruges ; l'œuvre doit être antérieure à 1506. On considère comme l'auteur FRANCESCO GRANACCI, qui fut intimement lié avec MICHEL ANGE.

P. 158. Peut-être une copie de la Léda dont ALFONSO DE FERRARE fit, en 1529, la commande à MICHEL ANGE. Comme le messager qu'envoya le duc en 1531 se conduisit avec impertinence, l'artiste au lieu de livrer le tableau, l'envoya à son aide ANTONIO MINI, qui l'acheta pour le compte de la France.

CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES

		Page
vers 1493/94	La Vierge à l'Escalier (Florence, Musée Buonarroti)	1
vers 1493/94	Le Combat des Centaures et des Lapithes (Florence, Musée Buonarroti)	2
1494	Ange portant une Torchère (Bologne, San Domenico)	3
1494	Saint Pétrone (Bologne, San Domenico)	4
1494	Saint Procule (Bologne, San Domenico)	5
1497	Bacchus ivre (Florence, Musée National)	6
vers 1497/1500	Pietà (Rome, Saint Pierre)	7
1500/1502	La Vierge et l'Enfant Jésus (Bruges, Eglise Notre Dame)	8
vers 1501	Esquisse pour une Statue de David (Florence, Musée Buonarroti)	9
1502	Esquisse pour une Statue de David (Florence, Musée Buonarroti)	9
1501/1503	David (Florence, Académie des Beaux Arts)	10
1501/1503	David (Florence, Académie des Beaux Arts)	11
	David (Fragment) (Florence, Académie des Beaux Arts)	12
1503/1504	Cupidon (Londres, Musée Victoria et Albert)	13
vers 1503	La Sainte Famille (Florence, Offices)	14
vers 1503	La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean (Londres, Académie Royale des Beaux Arts)	15
vers 1503	La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean (Florence, Musée National)	16
1504/1505	Saint Mathieu (inachevé) (Florence, Académie des Beaux Arts)	17
1508/1512	Intérieur de la Chapelle Sixtine (Rome, Vatican)	18
1508/1512	Vue totale du plafond (Rome, Chapelle Sixtine)	19/20
1508/1512	L'Ivresse de Noé (Rome, Chapelle Sixtine)	21
1508/1512	Le Déluge (Rome, Chapelle Sixtine)	22
1508/1512	Le Sacrifice de Noé (Rome, Chapelle Sixtine)	23
1508/1512	Le premier Péché; Adam et Eve chassés du Paradis terrestre (Rome, Chapelle Sixtine)	24
1508/1512	La Création d'Eve (Rome, Chapelle Sixtine)	25
1508/1512	La Création d'Adam (Rome, Chapelle Sixtine)	26
1508/1512	Dieu séparant l'Eau et la Terre (Rome, Chapelle Sixtine)	27
1508/1512	La Création du Soleil et de la Lune (Rome, Chapelle Sixtine)	28
1508/1512	La Séparation de la Lumière et des Ténèbres (Rome, Chapelle Sixtine)	29
1508/1512	Le Prophète Zacharie (Rome, Chapelle Sixtine)	30
1508/1512	Le Prophète Joël (Rome, Chapelle Sixtine)	31
1508/1512	La Sibylle de Delphes (Rome, Chapelle Sixtine)	32
1508/1512	Le Prophète Isaïe (Rome, Chapelle Sixtine)	33
1508/1512	La Sibylle Erythrée (Rome, Chapelle Sixtine)	34
1508/1512	Le Prophète Ezéchiel (Rome, Chapelle Sixtine)	35
1508/1512	La Sibylle de Cumes (Rome, Chapelle Sixtine)	36
1508/1512	Le Prophète Daniel (Rome, Chapelle Sixtine)	37

Page

1508/1512 La Sibylle de Perse (Rome, Chapelle Sixtine) 38
1508/1512 Le Prophète Jérémie (Rome, Chapelle Sixtine) 39
1508/1512 La Sibylle Libyque (Rome, Chapelle Sixtine) 40
1508/1512 Le Prophète Jonas (Rome, Chapelle Sixtine) 41
1508/1512 Figure à droite de la Sibylle de Delphes (Rome, Chapelle Sixtine) 42
1508/1512 Figure à gauche de la Sibylle de Delphes (Rome, Chapelle Sixtine) 43
1508/1512 Figure à droite de Joël (Rome, Chapelle Sixtine) 44
1508/1512 Figure à gauche de Joël (Rome, Chapelle Sixtine) . 45
1508/1512 Figure à droite de la Sibylle Erythrée (Rome, Chapelle Sixtine) 46
1508/1512 Figure à gauche de la Sibylle Erythrée (Rome, Chapelle Sixtine) 47
1508/1512 Figure à droite d'Isaïe (Rome, Chapelle Sixtine) 48
1508/1512 Figure à gauche d'Isaïe (Rome, Chapelle Sixtine) . 49
1508/1512 Figure à gauche de la Sibylle de Cumes (Rome, Chapelle Sixtine) 50
1508/1512 Figure à droite de la Sibylle de Cumes (Rome, Chapelle Sixtine) 51
1508/1512 Figure à droite d'Ezéchiel (Rome, Chapelle Sixtine) . 52
1508/1512 Figure à gauche d'Ezéchiel (Rome, Chapelle Sixtine) . 53
1508/1512 Figure à droite de Daniel (Rome, Chapelle Sixtine) . 54
1508/1512 Figure à gauche de Daniel (Rome, Chapelle Sixtine) . 55
1508/1512 Figure à droite de la Sibylle de Perse (Rome, Chapelle Sixtine) 56
1508/1512 Figure à gauche de la Sibylle de Perse (Rome, Chapelle Sixtine) 57
1508/1512 Figure à droite de la Sibylle Libyque (Rome, Chapelle Sixtine) 58
1508/1512 Figure à gauche de la Sibylle Libyque (Rome, Chapelle Sixtine) 59
1508/1512 Figure à droite de Jérémie (Rome, Chapelle Sixtine) . 60
1508/1512 Figure à gauche de Jérémie (Rome, Chapelle Sixtine) . 61
1508/1512 Esther et Assuérus (Rome, Chapelle Sixtine) 62
1508/1512 Le Serpent d'airain (Rome, Chapelle Sixtine) 63
1508/1512 David tuant Goliath (Rome, Chapelle Sixtine) 64
1508/1512 Judith et Holopherne (Rome, Chapelle Sixtine) 65
1508/1512 Salomon (Rome, Chapelle Sixtine) 66
1508/1512 Roboam (Rome, Chapelle Sixtine) 67
1508/1512 Ozias (Rome, Chapelle Sixtine) 68
1508/1512 Zorobabel (Rome, Chapelle Sixtine) 69
1508/1512 Josias (Rome, Chapelle Sixtine) 70
1508/1512 Ezéchias (Rome, Chapelle Sixtine) 71
1508/1512 Asa (Rome, Chapelle Sixtine) 72
1508/1512 Jessé (Rome, Chapelle Sixtine) 73
1508/1512 Aminadab (Rome, Chapelle Sixtine) 74
1508/1512 Booz et Obeth (Rome, Chapelle Sixtine) 74
1508/1512 Abias (Rome, Chap. Sixtine) 75
1508/1512 Joatham et Achaz (Rome, Chapelle Sixtine) 75
1508/1512 Abiud et Eliachim (Rome, Chapelle Sixtine) 76
1508/1512 Achim et Eliud (Rome, Chapelle Sixtine) 76
1508/1512 Jacob et Joseph (Rome, Chapelle Sixtine) 77
1508/1512 Eléazar et Mathan (Rome, Chapelle Sixtine) 77
1508/1512 Azor et Sadoch (Rome, Chapelle Sixtine) 78
1508/1512 Jechonias et Salathiel (Rome, Chapelle Sixtine) 78
1508/1512 Manassés et Amon (Rome, Chapelle Sixtine) 79
1508/1512 Josaphat et Joram (Rome, Chapelle Sixtine) 79

		Page
1508/1512	David et Salomon (Rome, Chapelle Sixtine)	80
1508/1512	Naason (Rome, Chapelle Sixtine)	80
vers 1513/16	Jeune homme accroupi (Saint-Pétersbourg, Ermitage)	81
vers 1513/16	Moïse (Rome, Saint Pierre in Vincoli)	82
	Moïse [Detail] (Rome, Saint Pierre in Vincoli)	83
vers 1513/16	Esclave mourant [Tombeau de Jules II] (Paris, Louvre)	84
vers 1513/16	Esclave lié [Tombeau de Jules II] (Paris, Louvre)	85
1518/1522	Statue inachevée (Florence, Giardino di Boboli)	86
1518/1522	Statue inachevée (Florence, Giardino di Boboli)	87
1518/1522	Statue inachevée (Florence, Giardino di Boboli)	88
1518/1522	Statue inachevée (Florence, Giardino di Boboli)	89
1518/1521	Le Christ ressuscité (Rome, Santa Maria sopra Minerva)	90
1521/1534	Chapelle des Tombeaux (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	91
1521/1534	Chapelle des Tombeaux (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	92
1524/1532	La Vierge et l'Enfant Jésus (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	93
1521/1534	Tombeau de Julien de Médicis (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	94
1524/1533	Julien de Médicis (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	95
1524/1532	La Nuit (Tombeau de Julien de Médicis) (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	96
1524/1532	Le Jour (Tombeau de Julien de Médicis) (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	97
1521/1534	Tombeau de Laurent de Médicis (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	98
1524/1533	Laurent de Médicis (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	99
1524/1533	Le Crépuscule (Tombeau de Laurent de Médicis) (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	100
1524/1533	L'Aurore (Tombeau de Laurent de Médicis) (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	101
1524/1533	L'Aurore [Détail] (Tombeau de Laurent de Médicis) (Florence, San Lorenzo [Nouvelle Sacristie])	102
?	Dieu d'un Fleuve (Florence, Académie des Beaux Arts)	103
1524/1534	Bibliothèque Laurentienne. Vestibule. (Florence)	104
vers 1525	La Victoire (Florence, Musée National)	105
vers 1530	David (antérieurement nommé Apollon) (Florence, Musée National)	106
1534/1541	Le Jugement dernier (Rome, Chapelle Sixtine)	107
1534/1541	Le Christ et la Madone. Détail du Jugement dernier (Rome, Chapelle Sixtine)	108
	Le Jugement dernier. Détail de la Madone (Rome, Chapelle Sixtine)	109
	Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine)	110
	Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine)	111
	Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine)	112
	Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine)	113
	Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine)	114
	Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine)	115
	Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine)	116
	Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine)	117
Après 1539	Brutus (Florence, Musée National)	118
Achevé en 1545	Tombeau du Pape Jules II (Rome, St. Pierre in Vincoli)	119
vers 1543/45	Rachel (Rome, Saint Pierre in Vincoli)	120
vers 1543/45	Lea (Rome, Saint Pierre in Vincoli)	121

		Page
1542/1550	Le Crucifiement de Saint Pierre (Rome, Vatican) [Chapelle Paolina]	122
1542/1550	La Conversion de Saint Paul (Rome, Vatican) [Chapelle Paolina]	123
Commencé en 1546	La Place du Capitole (Rome)	124
	L'Escalier du Palais du Sénateur (Rome)	125
	Plan du Capitole (d'après la gravure de Du Pérac [1569])	126—127
	Le Palais des Conservateurs (Rome)	128
	Le Musée du Capitole (Rome)	129
vers 1547	Le Palais Farnèse (Rome)	130
vers 1547	La Cour du Palais Farnèse (Rome)	131
vers 1550	Pietà (Rome, Palais Rondanini)	132
1550	La Mise au Tombeau (Florence, Cathédrale)	133
	L'Eglise de Saint Pierre (Rome)	134
1557	La Coupole de l'Eglise de Saint Pierre (Rome)	135
1558	L'Eglise de Saint Pierre (Rome)	136
1561	Porta Pia, Côté extérieur (Rome)	137
1561	Porta Pia, Côté intérieur (Rome)	138
1563/1566	Sainte Marie des Anges (Rome)	139
vers 1563/66	La Cour du Musée des Thermes (Rome)	140

APPENDICE : ŒUVRES DOUTEUSES

		Page
	Masque de Satyre (Florence, Musée National)	143
vers 1501/05	Saint François (Sienne, Cathédrale)	144
vers 1501/05	Saint Jacques (Sienne, Cathédrale)	144
vers 1501/05	Saint Grégoire (Sienne, Cathédrale)	145
vers 1501/05	Saint Pierre (Sienne, Cathédrale)	145
vers 1501/05	Saint Pie (Sienne, Cathédrale)	145
	Apollon et Marsyas (Rathshof, Livland, E. v. Liphart)	146
	Apollon (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric)	146
	Aigle (Bologne, Palais Communal)	147
	L'Amour endormi (Turin, Musée Royal)	147
	La Vierge et l'Enfant Jésus (Milan, Collection Crespi)	148
	Le Christ en Croix (Florence, San Spirito)	148
	Saint Jean Baptiste (Berlin, Musée de l'Emp. Frédéric)	149
	Bacchus et la Vigne (Florence, Offices)	150
	Adonis mourant (Florence, Musée National)	151
vers 1528	Hercule et Cacus (Londres, Musée Victoria et Albert)	152
vers 1528	Samson vainqueur d'un Philistin (Florence, Musée Buonarroti)	153
1521/1522	La Vierge et l'Enfant Jésus [Esquisse] (Florence, Musée Buonarroti)	154
	La Mise au Tombeau (Londres, National Gallery)	155
	La Vierge et l'Enfant Jésus, avec Saint Jean (Vienne, Galerie Impériale et Royale des Beaux Arts)	156
	La Vierge et l'Enfant Jésus, avec Saint Jean et quatre Anges (Londres, National Gallery)	157
	Léda (Londres, National Gallery)	158

COLLECTIONS ET PROPRIÉTAIRES DES ŒUVRES

Page

Berlin (Musée de l'Empereur Frédéric)
- Apollon 146
- Saint Jean Baptiste 149

Bologne (Palais Communal)
- Aigle 147

Bologne (San Domenico)
- Ange portant une Torchère . . . 3
- Saint Pétrone 4
- Saint Procule 5

Bruges (Eglise Notre Dame)
- La Vierge et l'Enfant Jésus . . . 8

Florence (Académie des Beaux Arts)
- David 10
- David 11
- David (Fragment) 12
- Saint Mathieu 17
- Dieu d'un Fleuve 103

Florence (Bibliothèque Laurentienne)
- Vestibule 104

Florence (Cathédrale)
- La Mise au Tombeau 133

Florence (Giardino di Boboli)
- Statue inachevée 86
- Statue inachevée 87
- Statue inachevée 88
- Statue inachevée 89

Florence (Musée Buonarroti)
- La Vierge à l'Escalier 1
- Le Combat des Centaures et des Lapithes 2
- Esquisses pour une Statue de David 9
- Samson vainqueur d'un Philistin . 153
- La Vierge et l'Enfant Jésus (Esquisse) 154

Florence (Musée National)
- Bacchus ivre 6
- La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean 16

Page

- La Victoire 105
- David (antérieurement nommé Apollon) 106
- Brutus 118
- Masque de Satyre 143
- Adonis mourant 151

Florence (San Lorenzo. Nouvelle Sacristie)
- Chapelle des Tombeaux 91
- Chapelle des Tombeaux 92
- La Vierge et l'Enfant Jésus . . . 93
- Tombeau de Julien de Médicis . . 94
- Julien de Médicis 95
- La Nuit (Tombeau de Julien de Médicis) 96
- Le Jour (Tombeau de Julien de Médicis) 97
- Tombeau de Laurent de Médicis . 98
- Laurent de Médicis 99
- Le Crépuscule (Tombeau de Laurent de Médicis) 100
- L'Aurore (Tombeau de Laurent de Médicis) 101
- L'Aurore (Détail. Tombeau de Laurent de Médicis) 102

Florence (San Spirito)
- Le Christ en Croix 148

Florence (Offices)
- La Sainte Famille 14
- Bacchus et la Vigne 150

Londres (Académie Royale des Beaux Arts)
- La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean 15

Londres (National Gallery)
- La Mise au Tombeau 155
- La Vierge et l'Enfant Jésus, avec Saint Jean et quatre Anges 157
- Léda 158

Londres (Musée Victoria et Albert)
- Cupidon 13
- Hercule et Cacus 152

Page

Milan (Collection Crespi)

La Vierge et l'Enfant Jésus . . . 148

Paris (Louvre)

Esclave mourant (Tombeau de Jules II) 84
Esclave lié (Tombeau de Jules II) . 85

Rathshof (Livland), E. v. Liphart

Apollon et Marsyas 146

Rome

La Place du Capitole 124
Plan du Capitole 126/127
Musée du Capitole: Vue d'Ensemble 129
Portrait de Michel Ange . . Frontispice
Palais des Conservateurs: Vue d'Ensemble 128
Palais Farnèse: Vue d'Ensemble . 130
La Cour du Palais Farnèse . . . 131

Rome (Palais Rondanini)

Pietà 132

Rome

Porta Pia: Côté extérieur 137
Côté intéreur 138

Rome

Sainte Marie des Anges: Vue Intérieure 139

Rome (Santa Maria sopra Minerva)

Le Christ ressuscité 90

Rome (Saint Pierre)

Pietà 7
Eglise de Saint Pierre, vue du Tibre 134
La Coupole de l'Eglise de Saint Pierre 135
L'Eglise de Saint Pierre 136

Rome (Saint Pierre in Vincoli)

Moïse 82
Moïse (Détail) 83
Tombeau du Pape Jules II 119
Rachel 120
Léa 121

Rome

L'Escalier du Palais du Sénateur . 125

Rome

La Cour du Musée des Thermes . 140

Page

Rome (Vatican. Chapelle Sixtine)

Intérieur de la Chapelle Sixtine . . 18
Vue totale du Plafond 19/20
L'Ivresse de Noé 21
Le Déluge 22
Le Sacrifice de Noé 23
Le Premier Péché; Adam et Eve chassés du Paradis terrestre . . 24
La Création d'Eve 25
La Création d'Adam 26
Dieu séparant l'Eau et la Terre . . 27
La Création du Soleil et de la Lune 28
La Séparation de la Lumière et des Ténèbres 29
Le Prophète Zacharie 30
Le Prophète Joël 31
La Sibylle de Delphes 32
Le Prophète Isaïe 33
La Sibylle Erythrée 34
Le Prophète Ezéchiel 35
La Sibylle de Cumes 36
Le Prophète Daniel 37
La Sibylle de Perse 38
Le Prophète Jérémie 39
La Sibylle Libyque 40
Le Prophète Jonas 41
Figure à droite de la Sibylle de Delphes 42
Figure à gauche de la Sibylle de Delphes 43
Figure à droite de Joël 44
Figure à gauche de Joël 45
Figure à droite de la Sibylle Erythrée 46
Figure à gauche de la Sibylle Erythrée 47
Figure à droite d'Isaïe 48
Figure à gauche d'Isaïe 49
Figure à gauche de la Sibylle de Cumes 50
Figure à droite de la Sibylle de Cumes 51
Figure à droite d'Ezéchiel 52
Figure à gauche d'Ezéchiel . . . 53
Figure à droite de Daniel 54
Figure à gauche de Daniel . . . 55
Figure à droite de la Sibylle de Perse 56
Figure à gauche de la Sibylle de Perse 57
Figure à droite de la Sibylle Libyque 58
Figure à gauche de la Sibylle Libyque 59
Figure à droite de Jérémie . . . 60
Figure à gauche de Jérémie . . . 61

Page

Rome (Vatican. Chapelle Sixtine)
Esther et Assuérus 62
Le Serpent d'airain 63
David tuant Goliath 64
Judith et Holopherne 65
Salomon 66
Roboam 67
Ozias 68
Zorobabel 69
Josias 70
Ezéchias 71
Asa 72
Jessé 73
Aminadab 74
Booz et Obeth 74
Abias 75
Joatham et Achaz 75
Abiud et Eliachim 76
Achim et Eliud 76
Jacob et Joseph 77
Eléazar et Mathan 77
Azor et Sadoch 78
Jechonias et Salathiel 78
Manassés et Amon 79
Josaphat et Joram 79
David et Salomon 80
Naason 80
Le Jugement dernier 107
Le Christ et la Madone (Détail du Jugement dernier) 108

Page

Le Jugement dernier (Détail de la Madone) 109
Le Jugement dernier (Détail) . . . 110
Le Jugement dernier (Détail) . . . 111
Le Jugement dernier (Détail) . . . 112
Le Jugement dernier (Détail) . . . 113
Le Jugement dernier (Détail) . . . 114
Le Jugement dernier (Détail) . . . 115
Le Jugement dernier (Détail) . . . 116
Le Jugement dernier (Détail) . . . 117

Rome (Vatican. Chapelle Paolina)
Le Crucifiement de Saint Pierre . . 122
La Conversion de Saint Paul . . . 123

Saint-Pétersbourg (Ermitage)
Jeune homme accroupi 81

Sienne (Cathédrale)
Saint François 144
Saint Jacques 144
Saint Grégoire 145
Saint Pierre 145
Saint Pie 145

Turin (Musée Royal)
L'Amour endormi 147

Vienne (Galerie Impériale et Royale des Beaux Arts)
La Vierge et l'Enfant Jésus, avec Saint Jean 156

CLASSEMENT DES ŒUVRES D'APRÈS LA NATURE DES SUJETS

Page

PANNEAUX

Portrait de Michel Ange (Rome, Musée du Capitole) . . . . . Frontispice
La Sainte Famille, vers 1503 (Florence, Offices) 14
La Vierge et l'Enfant Jésus (Milan, Collection Crespi) 148
La Mise au Tombeau (Londres, National Gallery) 155
La Vierge et l'Enfant Jésus, avec Saint Jean (Vienne, Galerie Impériale et Royale des Beaux Arts) 156
La Vierge et l'Enfant Jésus, avec Saint Jean et quatre Anges (Londres, National Gallery) 157
Léda (Londres, National Gallery) . . . 158

FRESQUES

Intérieur de la Chapelle Sixtine (Rome, Vatican) 18
Vue totale du Plafond. 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 19/20
L'Ivresse de Noé, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 21
Le Déluge, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 22
Le Sacrifice de Noé, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 23
Le Premier Péché; Adam et Eve chassés du Paradis terrestre (Rome, Chapelle Sixtine) 24
La Création d'Eve, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 25
La Création d'Adam, 1508/12 (Rome, Chapelle Sixtine) 26
Dieu séparant l'Eau et la Terre, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 27
La Création du Soleil et de la Lune, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) . 28
La Séparation de la Lumière et des Ténèbres, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 29
Le Prophète Zacharie, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 30
Le Prophète Joël, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 31
La Sibylle de Delphes, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 32
Le Prophète Isaïe, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 33
La Sibylle Erythrée, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 34
Le Prophète Ezéchiel, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 35
La Sibylle de Cumes, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 36
Le Prophète Daniel, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 37
La Sibylle de Perse, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 38
Le Prophète Jérémie, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 39
La Sibylle Libyque, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 40
Le Prophète Jonas, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 41
Figure à droite de la Sibylle de Delphes, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 42
Figure à gauche de la Sibylle de Delphes, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 43
Figure à droite de Joël, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 44
Figure à gauche de Joël, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 45
Figure à droite de la Sibylle Erythrée, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 46
Figure à gauche de la Sibylle Erythrée, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 47
Figure à droite d'Isaïe, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 48

Page

Figure à gauche d'Isaïe, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 49
Figure à gauche de la Sibylle de Cumes, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 50
Figure à droite de la Sibylle de Cumes, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 51
Figure à droite d'Ezéchiel, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 52
Figure à gauche d'Ezéchiel, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 53
Figure à droite de Daniel, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 54
Figure à gauche de Daniel, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 55
Figure à droite de la Sibylle de Perse, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 56
Figure à gauche de la Sibylle de Perse, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 57
Figure à droite de la Sibylle Libyque, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 58
Figure à gauche de la Sibylle Libyque, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 59
Figure à droite de Jérémie, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 60
Figure à gauche de Jérémie, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 61
Esther et Assuérus, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 62
Le Serpent d'airain, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 63
David tuant Goliath, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 64
Judith et Holopherne, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 65
Salomon, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 66
Roboam, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 67
Ozias, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 68
Zorobabel, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 69
Josias, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 70
Ezéchiel, 1508/1512 (Rome, Chap. Sixtine) 71
Asa, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 72
Jessé, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 73
Aminadab, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 74
Booz et Obeth, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 74
Abias, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 75
Joatham et Achaz, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 75

Page

Abiud et Eliachim, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 76
Achim et Eliud, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 76
Jacob et Joseph, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 77
Eléazar et Mathan, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 77
Azor et Sadoch, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine). 78
Jechonias et Salathiel, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 78
Manassés et Amon, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 79
Josaphat et Joram, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 79
David et Salomon, 1508/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 80
Naason, 1503/1512 (Rome, Chapelle Sixtine) 80
Le Jugement dernier, 1534/1541 (Rome, Chapelle Sixtine) 107
Le Christ et la Madone. Détail du Jugement dernier, 1534/1541 (Rome, Chapelle Sixtine) 108
Le Jugement dernier. Détail de la Madone (Rome, Chapelle Sixtine) . . 109
Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine) 110
Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine) 111
Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine) 112
Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine) 113
Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine) 114
Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine) 115
Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine) 116
Le Jugement dernier. Détail (Rome, Chapelle Sixtine) 117
Le Crucifiement de Saint Pierre, 1542/1550 (Rome, Vatican, Chapelle Paolina) . 122
La Conversion de Saint Paul, 1542/1550 (Rome, Vatican, Chapelle Paolina) . 123

SCULPTURE

La Vierge à l'Escalier, vers 1493/1494 (Florence, Musée Buonarroti) . . . 1
Le Combat des Centaures et des Lapithes,

	Page
vers 1493/1494 (Florence, Musée Buonarroti)	2
Ange portant une Torchère, 1494 (Bologne, San Domenico)	3
Saint Pétrone, 1494 (Bologne, San Domenico)	4
Saint Procule, 1494 (Bologne, San Domenico)	5
Bacchus ivre, 1497 (Florence, Musée National)	6
Pietà, vers 1497/1500 (Rome, Saint Pierre)	7
La Vierge et l'Enfant Jésus, 1500/1502 (Bruges, Eglise Notre Dame)	8
Esquisse pour une Statue de David, vers 1501 (Florence, Musée Buonarroti)	9
Esquisse pour une Statue de David, 1502 (Florence, Musée Buonarroti)	9
David, 1501/1503 (Florence, Académie des Beaux Arts)	10
David, 1501/1503 (Florence, Académie des Beaux Arts)	11
David. Fragment (Florence, Académie des Beaux Arts)	12
Cupidon, 1503/1504 (Londres, Musée Victoria et Albert)	13
La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean, vers 1503 (Londres, Académie Royale des Beaux Arts)	15
La Vierge, l'Enfant et Saint Jean, vers 1503 (Florence, Musée National)	16
Saint Mathieu. Inachevée, 1504/1505 (Florence, Académie des Beaux Arts)	17
Jeune homme accroupi, vers 1513/1516 (Saint-Pétersbourg, Ermitage)	81
Moïse, vers 1513/1516 (Rome, Saint Pierre in Vincoli)	82
Moïse. Détail (Rome, Saint Pierre in Vincoli)	83
Esclave mourant (Tombeau de Jules II), vers 1513/1516 (Paris, Louvre)	84
Esclave lié (Tombeau de Jules II), vers 1513/1516 (Paris, Louvre)	85
Statue inachevée, 1518/1522 (Florence, Giardino di Boboli)	86
Statue inachevée, 1518/1522 (Florence, Giardino di Boboli)	87
Statue inachevée, 1518/1522 (Florence, Giardino di Boboli)	88
Statue inachevée, 1518/1522 (Florence, Giardino di Boboli)	89
Le Christ ressuscité, 1518/1521 (Rome, Santa Maria sopra Minerva)	90
Chapelle des Tombeaux (Nouvelle Sacristie), 1521/1534 (Florence, San Lorenzo)	91
Chapelle des Tombeaux (Nouv. Sacristie), 1521/1534 (Florence, San Lorenzo)	92
La Vierge et l'Enfant Jésus (Nouvelle Sacristie), 1524/1532 (Florence, San Lorenzo)	93
Tombeau de Julien de Médicis (Nouvelle Sacristie), 1521/1534 (Florence, San Lorenzo)	94
Julien de Médicis (Nouvelle Sacristie), 1524/1533 (Florence, San Lorenzo)	95
La Nuit. Tombeau de Julien de Médicis (Nouvelle Sacristie), 1524/1532 (Florence, San Lorenzo)	96
Le Jour. Tombeau de Julien de Médicis (Nouvelle Sacristie), 1524/1532 (Florence, San Lorenzo)	97
Tombeau de Laurent de Médicis (Nouvelle Sacristie), 1521/1534 (Florence, San Lorenzo)	98
Laurent de Médicis (Nouvelle Sacristie), 1524/1533 (Florence, San Lorenzo)	99
Le Crépuscule. Tombeau de Laurent de Médicis (Nouvelle Sacristie), 1524/1533 (Florence, San Lorenzo)	100
L'Aurore. Tombeau de Laurent de Médicis (Nouvelle Sacristie), 1524/1533 (Florence, San Lorenzo)	101
L'Aurore. (Détail.) Tombeau de Laurent de Médicis (Nouvelle Sacristi), 1524/1533 (Florence, San Lorenzo)	102
Dieu d'un Fleuve (Florence, Académie des Beaux Arts)	103
La Victoire, vers 1525 (Florence, Musée National)	105
David. Antérieurement nommé Apollon, vers 1530 (Florence, Musée National)	106
Brutus, après 1539 (Florence, Musée National)	118
Tombeau du Pape Jules II, achevé en 1545 (Rome, Saint Pierre in Vincoli)	119
Rachel, vers 1543/1545 (Rome, Saint Pierre in Vincoli)	120
Léa, vers 1543/1545 (Rome, Saint Pierre in Vincoli)	121
Pietà, vers 1550 (Rome, Palais Rondanini)	132
La Mise au Tombeau, 1550 (Florence, Cathédrale)	133
Masque de Satyre (Florence, Musée National)	143

Page

Saint François, vers 1501/1505 (Sienne, Cathédrale) 144
Saint Jacques, vers 1501/1510 (Sienne, Cathédrale) 144
Saint Grégoire, vers 1501/1505 (Sienne, Cathédrale) 145
Saint Pierre, vers 1501/1505 (Sienne, Cathédrale) 145
Saint Pie, vers 1501/1505 (Sienne, Cathédrale) 145
Apollon et Marsyas (Rathshof, Livland, E. v. Liphart) 146
Apollon (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) 146
Aigle (Bologne, Palais Communal) . . 147
L'Amour endormi (Turin, Musée Royal) . 147
Le Christ en Croix (Florence, San Spirito) 148
Saint Jean Baptiste (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) 149
Bacchus et la Vigne (Florence, Offices) . 150
Adonis mourant (Florence, Musée National) 151
Hercule et Cacus, vers 1528 (Londres, Musée Victoria et Albert) 152
Samson vainqueur d'un Philistin, vers 1528 (Florence, Musée Buonarroti) . 153

Page

La Vierge et l'Enfant Jésus. Esquisse, vers 1521/1522 (Florence, Musée Buonarroti) 154

ARCHITECTURE

Bibliothèque Laurentienne. Vestibule, 1524/1534 (Florence) 104
L'Escalier du Palais du Sénateur (Rome) 125
Plan du Capitole. D'après la gravure de Du Pérac (1569) 126/127
Le Palais des Conservateurs (Rome) . . 128
Le Musée du Capitole (Rome) 129
Le Palais Farnèse, vers 1547 (Rome) . 130
La Cour du Palais Farnèse, vers 1547 (Rome) 131
L'Eglise de Saint Pierre, vue du Tibre (Rome) 134
La Coupole de l'Eglise de Saint Pierre, 1557 (Rome) 135
L'Eglise de Saint Pierre, 1558 (Rome) . 136
Porta Pia, Côté extérieur, 1561 (Rome) . 137
Porta Pia, Côté intérieur, 1561 (Rome) . 138
Sainte Marie des Anges, 1563/1566 (Rome) 139
La Cour du Musée des Thermes, vers 1563/1566 (Rome) 140

ŒUVRES PERDUES

Vers 1489. Une copie en couleurs de la gravure de SCHONGAUER représentant la Tentation de Saint Antoine.

1492. Un crucifix de bois, pour le prieur de San Spirito.

1495. Un Saint Jean Baptiste, pour LORENZO DI PIER FRANCESCO DE MÉDICIS.

Vers 1495. Une statue d'Hercule, haute d'environ 2 mètres, érigée d'abord dans la Cour du Palais Strozzi. En 1529, elle fut vendue par FILIPPO STROZZI à GIOVANNI BATTISTA DELLA PALLA, pour le compte de FRANÇOIS 1er ; elle resta, jusqu'en 1642, dans le Jardin de l'Estang, à Fontainebleau.

1496. Un amour endormi.

1497. Un carton consacré aux stigmates de Saint François et destiné à San Pietro in Montorio, à Rome. D'après VASARI, un amateur, barbier du Cardinal RIARIO, en aurait entrepris l'exécution.

1497. Un Cupidon, pour JACOPO GALLI.

1502—1508. Un David de bronze, pour le Maréchal PIERRE DE ROHAN. Le modèle en existe dans le Musée Buonarroti.

Novembre 1506 à 21 Février 1508. Une statue de bronze du pape JULES II, à Bologne ; elle fut détruite le 30 Décembre 1511.

14 Décembre 1521. A cette date, MARTELLO VARJ, un des trois Romains qui commandèrent à MICHEL ANGE le Christ de Santa Maria sopra Minerva, à Rome, vit dans l'atelier de l'artiste un Christ qu'il avait laissé inachevé, parce qu'une fâcheuse veine du marbre lui barrait le visage d'un trait noir. MARTELLO VARJ poussa l'artiste à le terminer. La statue était, en principe, destinée à une église ; mais c'est à VARJ que l'auteur en fit présent (Janvier 1522).

Automne 1530. Une statue d'Apollon, pour BACCIO VALORI, qui fut longtemps identifiée avec celle du Musée National de Florence qu'on reconnut naguère être un David.

1531. Un carton destiné à un « Noli me tangere », pour l'archevêque de Capoue, et une autre, de Vénus avec l'Amour, pour BARTOLOMMEO BETTINI ; les deux œuvres furent exécutées par JACOPO DA PONTORMO.

1537. Un modèle de salière en argent avec pieds de biche, festons, masques et ciselures, pour GIROLAMO STACCOLI, mandataire du duc d'Urbino.

1560. Une maquette en cire d'Hercule et Antée, que l'artiste envoya à LEONE LEONI.

Dans l'héritage de MICHEL ANGE, signalons aussi : un carton pour une « Pietà » avec neuf personnages ; un carton pour un Christ et la Vierge ; une grande figure ; trois figures avec deux bambins ; une statue commencée, probablement un Saint Pierre ; une « Pietà » commencée ; une petite statue du Christ, semblable à celle de Santa Maria sopra Minerva ; enfin une Victoire.

IMPRIMERIE DES CLASSIQUES DE L'ART - STUTTGARD

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01500 1510